La Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen (RTMMAM) est un périodique scientifique annuel consacré aux traditions musicales vivantes et/ou anciennes appartenant aux espaces culturels arabe et méditerranéen, ainsi qu'aux sphères apparentées, de l'Europe à l'Asie centrale, et ce, dans une perspective musicologique analytique se nourrissant d'interdisciplinarité et s'inscrivant dans le projet d'élaboration d'une musicologie générale des traditions.
La RTMMAM, qui est publiée au Liban par les Éditions de l'Université Antonine (UPA), est le résultat d'une étroite collaboration entre l'Institut Supérieur de Musique (ISM) de l'Université Antonine (UPA, Hadeth-Baabda, Liban) – en particulier, le Centre des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen (CTM) - et l'Unité de Formation et de Recherche de Musique et Musicologie de l'Université Paris Sorbonne, Paris IV – en particulier, le Centre de recherche « Patrimoines et Langages Musicaux ».
Le N° 4 - 2010 est intitulé «Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (1) ».
Prix d'un exemplaire du numéro 4 : 10500 livres libanaises, soit 7 dollars américains.
http://www.upa.edu.lb/editions-de-l-upa/periodiques/revue-des-traditions-musicales-des-mondes-arabe-et-mediterraneen-rtmmam.html

Publication :
Les Éditions de l'Université Antonine
BP : 40016 – Hadath-Baabda Liban
Tél. : + 961 (5) 924073/4/6
Télécopie : + 961 (5) 924815
http://www.upa.edu.lb/editions-de-l-upa/presentation.html

Distribution :
Les Editions Dar An-Nahar
38, rue Andraos, imm. Media Center, 7e étage - Achrafieh
B.P.: 11-0226 Riad el Solh, Beyrouth,
11 07 2020 - LIBAN
Tél. : + 961 (1) 561687/8
Télécopie : + 961 (1) 561693
darannahar@darannahar.com
http://www.darannahar.com

ISBN : 978-9953-552-22-4

Éditions de l'Université Antonine

RTMMAM 2010 - n° 4

RTMMAM
Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen

Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (1)

François Picard, *Greniers, malles, genizah : la mise à l'écart dans le processus de transmission traditionnelle*

Nidaa Abou Mrad et Bouchra Béchéalany, *La transmission musicale traditionnelle en contexte arabe oriental face à la partition et à l'archive sonore*

Frédéric Lagrange, *Formes improvisées, semi-improvisées et fixées : le disque 78 tours comme source d'information*

Tarek Abdallah, *L'évolution de l'art du ʿūd égyptien en solo à l'aune du 78 tours*

Séverine Gabry, *L'enregistrement des chants coptes. Vers une fossilisation du répertoire ?*

Francis Gayte, *L'hymne Agni Parthene*

La Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen (RTMMAM) est un périodique scientifique annuel consacré aux traditions musicales vivantes et/ou anciennes appartenant aux espaces culturels arabe et méditerranéen, ainsi qu'aux sphères apparentées, de l'Europe à l'Asie centrale, et ce, dans une perspective musicologique analytique se nourrissant d'interdisciplinarité et s'inscrivant dans le projet d'élaboration d'une musicologie générale des traditions.

Comité de rédaction
(par ordre alphabétique) :
Nidaa Abou Mrad, Université Antonine (directeur de la publication, rédacteur en chef)
Frédéric Billiet, Université Paris-Sorbonne
Frédéric Lagrange, Université Paris-Sorbonne
Nicolas Meeùs, Université Paris-Sorbonne
François Picard, Université Paris-Sorbonne

Comité scientifique et de lecture
(par ordre alphabétique) :
Nidaa Abou Mrad, Université Antonine
Frédéric Billiet, Université Paris-Sorbonne
Jérôme Cler, Université Paris-Sorbonne
Jean During, CNRS, France
Mahmoud Guettat, ISM de Tunis
Frédéric Lagrange, Université Paris-Sorbonne
Jean Lambert, Université de Paris X - Nanterre
François Madurell, Université Paris-Sorbonne
Nicolas Meeùs, Université Paris-Sorbonne
François Picard, Université Paris-Sorbonne
Dwight Reynolds, University of California - Santa Barbara

Rédaction :
Institut Supérieur de Musique
Université Antonine
BP : 40016 – Hadath-Baabda Liban
Tél. : + 961 (5) 924073/4/6
Télécopie : + 961 (5) 924815
http://www.upa.edu.lb/ nidaaamr@upa.edu.lb

Édition et publication :
Les Éditions de l'Université Antonine
BP : 40016 – Hadath-Baabda Liban
Tél. : + 961 (5) 924073/4/6
Télécopie : + 961 (5) 924815
http://www.upa.edu.lb/ contact@upa.edu.lb

Distribution :
Les éditions Dar Annahar
Tél. : + 961 (1) 561687/8
Télécopie : + 961 (1) 561693
darannahar@darannahar.com

Commande
par voie électronique :
info@darannahar.com
darannahar@darannahar.com

Le contenu de chaque article n'engage que la responsabilité de son auteur.
Le n° 1 – 2007 est intitulé « Musicologie générale des traditions musicales ».
Le N° 2 - 2008 est intitulé « Musicologie des traditions religieuses ».
Le N° 3 - 2009 est intitulé « Systèmes mélodiques ».
Le N° 4 - 2010 est intitulé «Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (1) ».

In memoriam Fawzi Sayeb (1929-2010)

Photo: Françoise Leipp (1987)

Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen

2010 – RTMMAM n° 4 : Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (1)

Éditions de l'Université Antonine, Baabda – Liban

Tous droits de reproduction y compris par la photocopie, de traduction et d'adaptation réservés pour tous les pays.

ISBN : 978-9953-552-22-4

RTMMAM n° 4 (2010)

UN SIÈCLE D'ENREGISTREMENTS, MATÉRIAUX POUR L'ÉTUDE ET LA TRANSMISSION (1)

Université Antonine

In memoriam Fawzi Sayeb
(1929-2010)

Sommaire

Éditorial……..9

Articles

- **François Picard**, *Greniers, malles, genizah : la mise à l'écart dans le processus de transmission traditionnelle* ……..…....11

- **Nidaa Abou Mrad et Bouchra Béchéalany**, *La transmission musicale traditionnelle en contexte arabe oriental face à la partition et à l'archive sonore*……...……...…25

- **Frédéric Lagrange**, *Formes improvisées, semi-improvisées et fixées : le disque 78 tours comme source d'information*……...43

- **Tarek Abdallah,** *L'évolution de l'art du* ʿūd *égyptien en solo à l'aune du 78 tours*……..……...……...….. 53

- **Séverine Gabry,** *L'enregistrement des chants coptes. Vers une fossilisation du répertoire ?*……...…..……...……...…...67

- **Francis Gayte,** *L'hymne Agni Parthene* …..……...…...83

- **Nidaa Abou Mrad,** *Postlude : l'acculturation de quelques documents enregistrés entre exotisme isotopique et mutation allotopique*…….109

Résumés (Abstracts)……117

Résumé des « 3es rencontres musicologiques de l'Université Antonine : Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission » ……121

Normes de soumission des articles ……123

Éditorial

Ce numéro comprend six articles s'inscrivant dans la thématique générale des « 3es rencontres musicologiques de l'Université Antonine (juin 2010) : Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission »[1], telle que formulée par François Picard : « Il s'agit de voir les usages des enregistrements, tout particulièrement ceux publiés, à la fois pour la musicologie (étude des musiques), pour la transmission des musiques (les musiques non écrites ne sont plus depuis un siècle des musiques de l'éternel présent ethnologique), et pour l'ethnomusicologie (étude de l'usage des enregistrements) ».

Trois groupes se dessinent parmi ces articles en fonction du champ investigué. Le premier explore le rapport de la transmission à l'enregistrement : François Picard s'intéresse au phénomène de mise à l'écart des enregistrements en contexte ethnologique et leur redécouverte ultérieure, tandis que Nidaa Abou Mrad et Bouchra Béchéalany explorent les virtualités de l'intégration de l'écoute des archives sonores au sein de l'initiation traditionnelle.

Le deuxième groupe propose des analyses centrées sur des 78 tours égyptiens : Frédéric Lagrange étudie d'une manière comparative les stratégies interprétatives et improvisatives relatives à la forme du *dōr* chez le *šayḫ* Yūsuf al-Manyalāwī (1847-1911), alors que Tarek Abdallah décrit l'évolution des formes instrumentales, ainsi que l'accordage et les modes de jeu pratiqués par les *'ūdistes* au premier tiers du XXe siècle.

Le champ du troisième groupe est celui des traditions musicales ecclésiastiques : Séverine Gabry propose une approche des différents rôles (conservation du patrimoine, médiation de l'apprentissage, objet d'étude) joués par les enregistrements de musique copte, cependant que Francis Gayte retrace la destinée interculturelle sur la toile électronique de l'hymne liturgique orthodoxe Agni Parthene.

Le postlude propose une typologie des métissages inhérents à des enregistrements présentés dans ce numéro, selon l'opposition isotopie/allotopie sémantique.

Ce numéro est dédié à la mémoire de Fawzi Sayeb (1929-2010), décédé le 7 septembre à la Marsa de Tunis : « Le maître secret du *'ūd*, l'arbitre des élégances, Fawzi Sayeb, a donc rejoint le paradis des luthistes. Ses daliniennes moustaches ne frémiront plus aux tremblements du *mugam*, du *maqām* ou du *radif*. Le *tarab* aura moins de goût, à être moins bien goûté » (François Picard, *MusiSorbonne*, 14/09/2010).

[1] Ce colloque, placé sous le haut patronage du Ministre libanais de l'Éducation nationale et de l'Enseignement supérieur et organisé par l'Université Antonine, en collaboration avec l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV), l'Académie Arabe de Musique (Ligue des États Arabes), the Foundation for Arab Music Archiving & Research (AMAR), the Zaki Nassif Music Program (Faculty of Arts and Sciences - American University of Beirut), s'est tenu le 4 et le 5 juin 2010 à l'Université Antonine et à la Fondation AMAR au Liban . Un résumé de cette manifestation figure à la fin de ce numéro (p. 121-122).

Ce musicien hors pair a entretenu tout au long de sa vie une relation dialectique avec le support sonore : autodidacte constituant sa syntaxe et son style en autonomie par rapport à la discographie de la Nahḍa, mais homologuant son énonciation sur le tard à l'aune de ce répertoire-modèle traditionnel, généreux en situation initiatique, mais parcimonieux en matière de concerts et de publications discographiques[2], à l'origine du vivier de musiciens cultivant la tradition arabe orientale sur la colline de l'Université Antonine au Liban, m'ayant autrefois transmis son art, tout en constituant, par le biais de ses rares enregistrements[3], un modèle réactualisé, au yeux de la jeune génération, pour l'improvisation du *taqsīm.* Aussi cet hommage est-il loin d'être fortuit à l'aune des questionnements de ce numéro.

Paix à son âme.

Nidaa Abou Mrad
Rédacteur en chef

[2] Cette discographie se limite à une cassette éditée en 1987 par les Éditions Stil à Paris et à deux CD audio publiés dans les années 1990 par Byblos Records à Beyrouth : « Improvisations *taqsīms* au *'ūd* », Byblos BLCD 1005, 1997 et « Improvisations au *'ūd* dans les modes de la musique arabe classique », BLCD 1021, 2001. Ces documents ne sont désormais plus mis en circulation.

[3] L'Institut Supérieur de Musique de l'Université Antonien met à l'écoute neuf *taqsīm*-s du maître au lien http://www.upa.edu.lb/editions-de-l-upa/publication/article/rtmmam-4-un-siecle-denregistrements-materiaux-pour-letude-et-la-transmission-1.html.

RTMMAM n° 4 (2010)

Greniers, malles, genizah : la mise à l'écart dans le processus de transmission traditionnelle

François PICARD*

1- De l'enregistrement à l'archive

1-1- Que faire des musiques ?

les enregistrer
analyser les enregistrements
répertorier les enregistrements
garder les enregistrements
recopier les enregistrements
établir, préserver et diffuser les listes ou registres
diffuser les enregistrements par disque
diffuser les enregistrements par Internet
transcrire les enregistrements
diffuser les transcriptions
analyser les transcriptions
jouer les transcriptions
les enregistrer…

1-2- Enregistrer : greniers, cavernes

Pour sauvegarder et transmettre les documents que l'on n'utilise plus, on les enregistre, ou les *store*, on les met en dépôt, on les cache. De nombreuses pratiques, de nombreuses langues attestent cette relation entre dépôt, caches, préservation. Il y a les grains que l'on met à l'abri pour l'hiver, ou pour les saisons de disette, dans des entrepôts, des lieux précisément appelés greniers. De là dérivent les mots

* Professeur d'ethnomusicologie analytique à l'université Paris-Sorbonne, centre de recherches Patrimoines et Langages Musicaux.

"Gewandhaus", et l'on sait que le lieu où joue le fameux orchestre de Leipzig était à l'origine précisément une grange, un entrepôt à grains ; « magasin », lieu aujourd'hui où l'on vend des marchandises, était d'abord le nom du lieu où l'on déposait les marchandises à vendre. Le mot français provient du mot italien « *magazzino* » qui provient lui-même de l'arabe *mahzan* plur. *mahāzin*. Le même signifiant sert pour le mot anglais *"store"* : « magasin, dépôt ; lieu de dépôt provisoire pour les marchandises ». En chinois, les archives se disent *"cangku"* 倉庫, littéralement « réserve à grains ». Non seulement les lieux où l'on préserve les textes importants, qu'ils soient documents administratifs, édits, mais aussi textes théoriques, philosophiques, mais les éditions elles-mêmes portent ce nom de *cangku.*

Enregistrer, archiver, c'est donc mettre de côté pour une utilisation future potentielle. On utilise pour cela les greniers, mais également les caves, mot signifiant le vide, le creux, « construction sous terre destinée à loger le vin et autres provisions » (Littré), les grottes, les cavernes. Et l'on pense évidemment à la caverne d'Ali Baba dans les *Mille et une Nuits*[1] et à celle de Platon. Cette métaphore est reprise aujourd'hui pour désigner un lieu de l'espace numérique où l'on peut déposer les partitions pour les mettre à disposition de tous, appelé « caverne aux partitions »[2].

Plusieurs traditions parmi les plus vénérables proposent et élaborent un type de transmission traditionnel et qui n'est ni oral ni de bouche à oreille ni par imitation ni de maître à disciple ; certaines l'ont particulièrement formulé : c'est le cas dans la tradition juive, avec la *genizah*[3]. Ce terme araméen[4] (de GNZ, « cacher », « être précieux ») « désigne une salle, attenante à la synagogue, destinée à recevoir les manuscrits de la Loi devenus inutilisables par l'usure de l'âge ou la manipulation cultuelle : tenus pour sacrés, car ils contenaient le nom divin, ils ne devaient être ni détruits ni profanés » (Paul, 2005). Pour anticiper l'utilisation proprement musicale de ces notions de greniers et de malles, rappelons ici l'histoire de la mise au jour des documents musicaux de la *genizah* du Caire par Israël Adler, histoire racontée par Simha Arom, le 14 avril 2010, lors de l'Hommage à Israël Adler (1925-2009), organisé par Yuval, en l'église évangélique allemande, Paris. Parmi les textes cachés dans la *genizah* de cette ancienne église transformée en synagogue et découverts « par hasard » en 1896, Adler avait repéré l'existence de manuscrits musicaux. Des années de traque et de renseignement lui permirent enfin de savoir que certains des documents qu'il cherchait ne figuraient pas dans les collections des bibliothèques de Saint-Pétersbourg, Cambridge, Oxford et Londres, mais chez un particulier, qui ne désirait pas les rendre accessibles, ni même qu'on en connût leur existence. À la mort de celui-ci, Adler réussit à entrer en contact indirect avec sa

[1] « Ali Baba et les 40 voleurs », *Le livre des mille nuits et une nuit*, traduction littéraire et complète du texte arabe par le Dr J. C. Mardrus, Paris, Eugène Fasquelle, 1904, 16 vol., vol. 14.

[2] http://partitions.forumpro.fr/, accessible 30 août 2010.

[3] Stefan C. REIF, « Le Genizah du Caire : un gisement d'archives médiéval au Moyen-Orient et un centre d'archives moderne à Cambridge », *66th IFLA Council and General Conference, Jerusalem*, Israël, 13-18 August 2000 http://archive.ifla.org/IV/ifla66/papers/058-145f.htm, accessible 30 août 2010.

[4] Je salue ici et remercie pour ses précieuses informations le père Badih El-Hajj, professeur associé de musicologie à la Faculté de Musique de l'USEK.

veuve, qui finit par accepter qu'on microfilme le contenu. Entre-temps, celui-ci avait été transféré du grenier dans une malle, et du Caire à Tel Aviv, pour finalement se trouver dans un appartement parisien. Aussitôt l'accord obtenu, Adler monte une opération commando et ordonne à son vieil ami Arom de le retrouver à l'aéroport du Bourget avec un marteau et des tenailles (instruments rarement utilisés en musique ou musicologie, on en conviendra). Adler et son équipe ouvrent la malle, plus haute qu'un homme, dans laquelle sont soigneusement rangés, comme dans une armoire, les textes. Ils les sortent, les microfilment, et les rangent. Israël Adler, bien entendu, les publiera et les fera jouer. Mais la malle n'est qu'un moyen de transmission, l'autre, plus courant, est la bibliothèque.[5]

Le bouddhisme tibétain a développé un mode indien de transmission : la transmission par la découverte de textes — les *gTer-ma* (trésor) — cachés pour être redécouverts. Les sceptiques y verront un moyen pratique de faire paraître pour acceptables et vénérables des inventions. Au Tibet, l'enfouissement est préféré à la mise en greniers ou magasins. On rapprochera cette pratique des pratiques funéraires, et j'avancerai une piste : et si les objets, textes, instruments, images mis dans les tombes, en Chine ou ailleurs, n'étaient pas enfouis pour accompagner les morts au pays des morts, mais bien pour transmettre aux vivants des générations futures ? Ainsi, les plus anciens livrets de théâtre connus en Chine sont ceux retrouvés dans la tombe d'un acteur du Fujian.[6]

1-3- Registres

Le mot « enregistrement » renvoie à la notion de registre, dont l'étymologie porte celle de « reporter » (homographe du mot anglais *reporter*), déplacer. L'usage est bien celui de reporter les noms, par exemple les actes officiels, les baptêmes, recopier, et également de reporter à plus tard, de rapporter, raconter pour plus tard retrouver.

Le double sens de registre/enregistrement n'est pas qu'un effet de langue, puisqu'on le retrouve dans le mot chinois *lu* 錄 qui donnera *luyin* 錄音 « enregistrer le son, enregistrement sonore ». Écrire sur un registre *lu* est un des actes rituels des maîtres taoïstes, et les générations de moines sont dans le bouddhisme chinois reportées dans les *denglu* 燈錄 « registres de transmission de la lampe ».

Dans la grande entreprise mondiale de patrimonialisation en cours aujourd'hui, le Registre international « Mémoire du monde » / *Weltdokumentenerbe / Shijie jiyi xiangmu* 世界记忆项目 / 世界記憶項目 répertorie ainsi 193 éléments du patrimoine documentaire[7]. La musique n'y est représentée que dans quelques pays : Allemagne, Autriche, Lettonie, Pologne, Ukraine, Chine, Philippines, Amérique latine.

---

[5] http://www.col.fr/article.php3?id_article=197, accessible 30 août 2010.

[6] Piet VAN DER LOON, « Les origines rituelles du théâtre chinois » in *Journal Asiatique, n° 165*, 1977. Voir mon article « Les usages de l'écrit dans les processus de transmission des arts du spectacle en Chine », *in Formes spectaculaires traditionnelles, processus de patrimonialisation*, actes du congrès de Rennes, 25 et 26 mars 2010, à paraître, Presses Universitaires de Rennes.

[7] www.unesco.org/webworld/fr/mow-**register**/, accessible 30 août 2010

1-3-1- Allemagne

Les documents sonores (cylindres d'Edison) de musique traditionnelle du monde, de 1893 à 1952, (1999), (Phonogramm-Archiv, Musée d'ethnologie, Berlin).

Les Archives du phonogramme de Berlin font partie de la section de musicologie du Musée ethnographique, Musées nationaux de Berlin, Fondation pour le patrimoine culturel prussien (*Berliner Phonogramm-Archiv am Museum für Völkerkunde, Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz*). Plus de 145000 enregistrements musicaux représentant le patrimoine culturel de nombreuses cultures du monde entier, à l'exception de l'art occidental et de la musique pop, sont conservés sur des supports sonores très différents, notamment : phonogrammes d'Edison, bandes analogiques et numériques, et tous types de disques (du 78 tours en gomme-laque au disque compact, en passant par le disque microsillon).

Il s'agit d'une collection mondiale d'enregistrements sonores exceptionnels dont l'intérêt est universel et qui a des dimensions interculturelles.

Ludwig van Beethoven - symphonie Nr. 9, d-Moll, op.125, (2001), (Staatlische Bibliothek, Berlin).

1-3-2- Amérique latine (Bolivie, Colombie, Mexique et Pérou)

Musique coloniale d'Amérique : collections documentaires de musique de ces quatre pays, allant du XVI^{e} au XVIII^{e} siècle, (2007).

1-3-3- Autriche

Collection Brahms, (2005).
Le fonds Schubert de la Bibliothèque de Vienne, (2001).

1-3-4- Chine

"中国传统音乐音响档案" Archives sonores - musique chinoise traditionnelle (1997), (*Institut de recherche musicologique de l'Académie chinoise des arts, Beijing*). 中国艺术研究院音乐研究所

中国艺术研究院音乐研究所收藏的中国50多个民族的传统音乐与民间音乐录音档案，长达7000小时。其中包括家喻户晓的民间艺人阿炳创作的传世名曲。[8]

1-3-5- Lettonie

Dainu skapis - Cabinet de chants folkloriques - comme élément des Archives du Folklore Letton, (2001).

1-3-6- Philippines

Collection José Maceda : 1760 heures d'enregistrements de musiques de l'Asie du Sud-Est, réalisés en 1936, constituent l'essentiel de la collection du compositeur et ethnomusicologue de renommé internationale, José Maceda (1917–2004), (2007).

[8] , http://baike.baidu.com/view/2502483.htm accessible 30 août 2010.

1-3-7- Pologne

Chefs d'oeuvre de Frédéric Chopin, (1999).

1-3-8- Ukraine

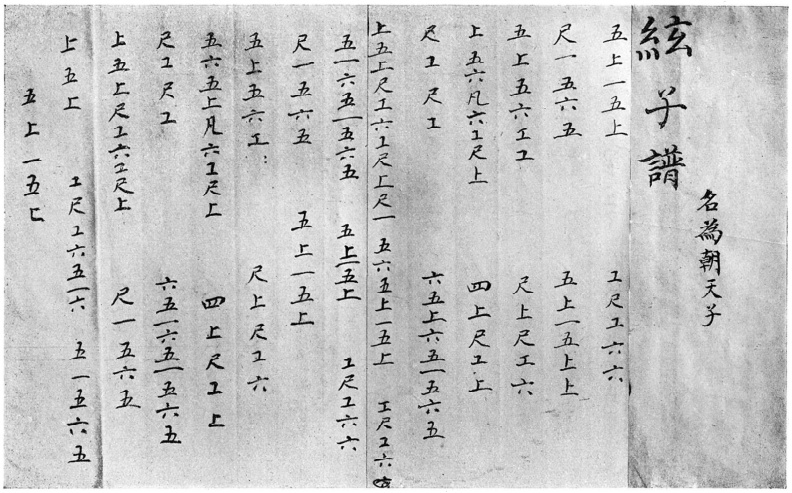
Collection de musiques populaires juives (1912-1947), (2005).
Bibliothèque Nationale Vernadsky
Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського
Зібрання фонографічних записів єврейського музичного фольклору (1912—1947)

1-4- Enregistrer, mettre en silo, redécouvrir… ; il faut encore analyser

En attendant que les archives chinoises soient vraiment accessibles à l'analyse, il m'appartient, spécialiste des musiques de Chine et germanophone, de revenir sur un aspect que je juge particulièrement important dans le processus de transmission par les archives, qui est, outre enregistrer, documenter, préserver : l'analyse. Tant le registre Mémoire du monde *Weltdokumentenerbe* que la mémoire collective des ethnomusicologues signalent un lieu particulièrement important où s'est pensé et fait l'archive musicale sonore : Berlin. Un travail très important de mémoire de la mémoire a été entrepris par Suzanne Ziegler et Artur Simon. Ce n'est pas le lieu ici de refaire l'histoire, désormais bien documentée, des archives sonores de Berlin et de la prétendue « école de Berlin » de musicologie comparée, mais je voudrais rappeler deux faits, établis à l'occasion des ouvrages du centenaire par Ziegler : il n'existe pas d'« école de Berlin » pour la bonne raison que le régime national-socialiste a établi une rupture terrible, forçant Hornbostel à l'exil, ce dont il mourra, au profit d'un authentique nazi, Marius Schneider, qui échappera à toute épuration ou réparation en se mettant au service de l'Espagne franquiste. Mieczysław Kolinski comme Robert Lachmann seront également contraints à l'exil, et on notera avec intérêt que ce dernier, qui avait participé au Congrès du Caire, quitta l'Allemagne avec une malle remplie de cylindres avec lesquels il fonda le Zentrum und Archiv für Orientalische Musik de l'université Hébraïque de Jérusalem. Autre point que je voudrais souligner, lors de la division de Berlin à la Libération, le Muséum se trouva dans la partie orientale sous contrôle soviétique, et une partie (les 4/5) des archives furent placées dans des malles et transférées à Karlhshorst et/ou Leningrad (Saint-Pétersbourg). Elles ne seront restituées à Berlin que le 16 janvier 1991.

Les plus anciens enregistrements de musique chinoise ont été réalisés par Berthold Laufer (1874-1934), dans le cadre d'un voyage d'étude en Chine entre 1901 et 1904 (Walraevens, 2000, p. 345-352).

Les premières analyses de musiques chinoises enregistrées sont celles d'Eric Fischer (1887-1977) qui avait soutenu en 1909 une thèse à Berlin "Über die Musik der Chinesen" et travaillait aux Phonogramm-Archiv de Berlin : il analyse (Fischer 1911) deux enregistrements de Laufer et sept pièces enregistrées par Marie DuBois-Reymond à Shanghai en 1908.



Exemple musical 1 : notation gongche (Hornbostel)

2- Chao tianzi 朝天子 Xianzi pu 絃子譜

Après les premières analyses, par Fischer, vient en 1919 celle de Hornbostel (1919), qui se concentre sur la pièce [Hsien-tzĕ] "Ch'ao-t'ien-tzĕ" *Chaotian zi* enregistrée par Herbert Müller en 1912-1913.

2-1- Mueller China [1912-1913]

Müller a enregistré plusieurs versions de la même pièce : deux au luth *xianzi* 弦子 seul [XLIII. 1], à la vièle à quatre cordes Ta Hu-chin [*da huqin* 大胡琴] (XXVII), toutes deux étudiées, ainsi que par les mêmes musiciens mais dans la formation de « musique impériale » (Kaiserliche Musik) luth *xianzi* 弦子, flûte *xiao* 簫, di 笛 et hautbois *guan* 管 [LI.2] (voir Ziegler 2006, p. 228-229).

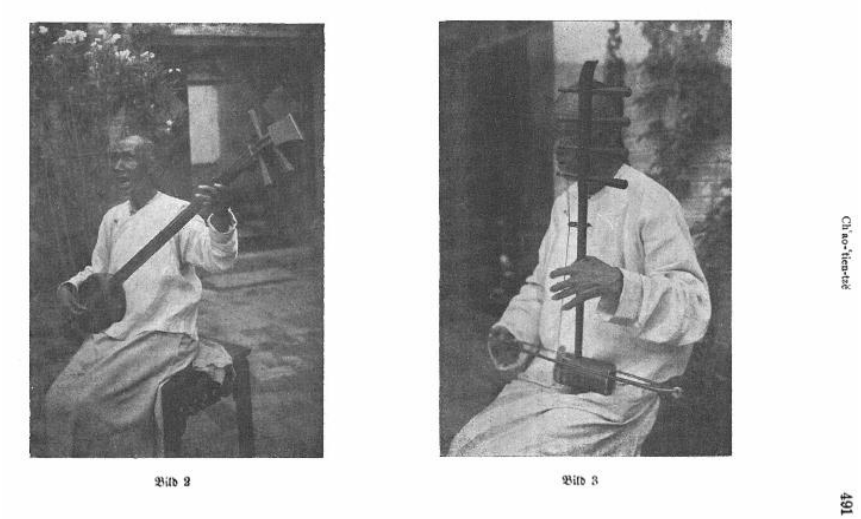


Figure 1 : luth *xianzi* et vièle *da huqin* (Müller)

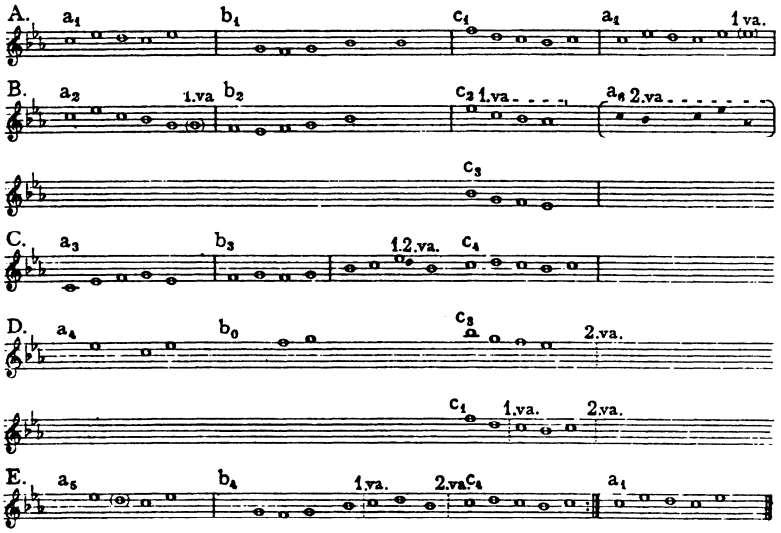
2-1-1- Matériau

On a donc trois enregistrements, deux photographies des musiciens, ainsi qu'une partition : il s'agit de la transcription en notation *gongche* effectuée sous la dictée du musicien qui jouait le luth, celui-ci étant aveugle.

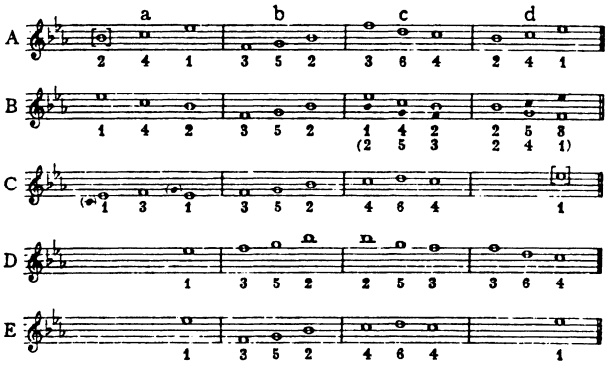
Après une introduction générale sur la musique chinoise, Hornbostel effectue [p. 481] une analyse formelle à partir de la notation, d'où il déduit la forme [A B A D E] et des motifs [a, b, c, d]. Il analyse les hauteurs selon l'ordre Eb Bb F C G D notés respectivement 1 2 3 4 5 6, soit l'ordre des quintes, ce qui lui permet de déduire que chaque motif n'est formé que de trois notes formant toujours un ensemble identique {prime - seconde - quarte} {2 4 1} {3 5 2} {4 6 3} ; il est cependant difficile de déterminer si Hornbostel n'a pas trouvé seulement ce qu'il cherchait, à travers une théorie implicite de l'échelle comme pentatonique généré par quintes.

Ch'ao-t'ien-tzĕ

Notentafel I. Notation

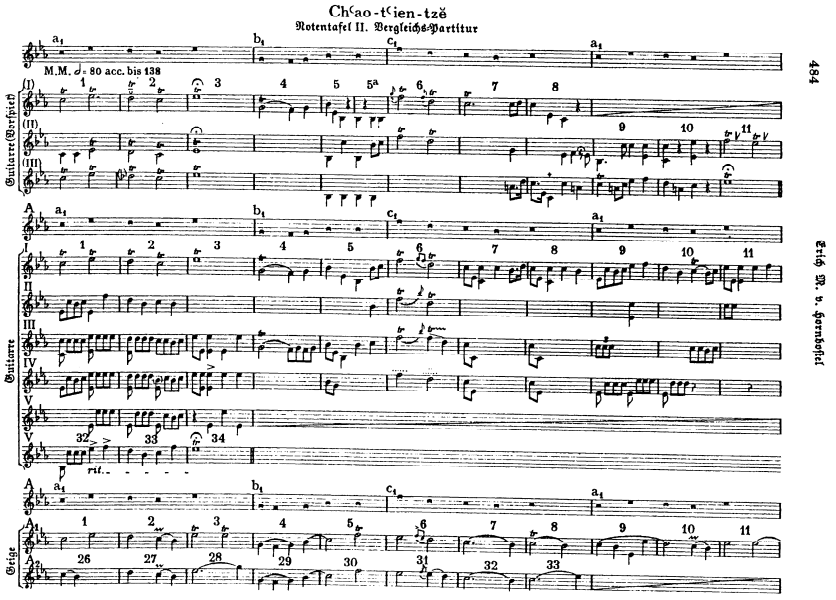


Notentafel II. Vereinfachtes Motivschema.



Exemple musical 2: **analyse (Hornbostel)**

Puis [p. 484-496] Hornbostel propose une présentation synoptique de la notation, trois réitérations du prélude de luth, cinq strophes au luth et deux strophes à la vièle.



Exemple musical 3: **présentation synoptique (Hornbostel)**

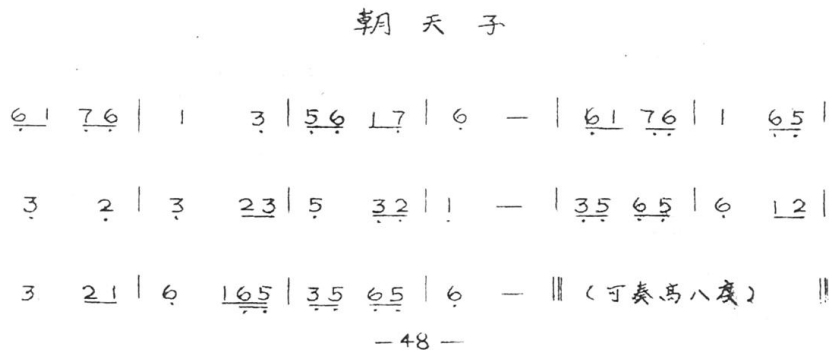
Ensuite [p. 492] l'analyse interne des versions au luth est suivie de l'analyse interne de la version de vièle, suivies [p. 493] d'une analyse comparée des deux versions.

L'article est suivi d'une conclusion et d'une bibliographie.

2-2- Picard

Chao tianzi 朝天子 (Audience impériale) est le nom d'un timbre fort répandu. Il faisait partie du répertoire des musiques de la grande musique *Danbi shang* 丹陛上 de la cour impériale des Qing, tel entre autres que documenté par Joseph-Marie Amiot (1754, p. 75).

Parmi toutes les versions examinées, il en existe plusieurs semblables à celle de Hornbostel : musique des taoïstes de Suzhou ; des sonneurs et batteurs *Shifan luogu* de Wuxi et *chuida yue* de Shanghai ; musique des sonneurs et batteurs du Nord-Est ; musique instrumentale *qupai* de l'opéra Kunqu ; *qupai* de l'opéra Chuanju ; *qupai* de l'opéra Jingju.



Exemple musical 4 : musique des taoïstes de Suzhou

Il existe cependant beaucoup d'autres pièces portant le même nom qui sont différentes, voire différentes entre elles : musique de la cour des Qing ; timbres de Quanzhou, Fujian ; Beiguan de Taiwan ; Xi'an guyue ; timbres chantés du Kunqu[9].

On constate que cette pièce ne fait pas partie du répertoire attesté aujourd'hui de luth à trois cordes, ni de vièle, mais est une pièce de sonneurs et batteurs.

2-2-1- Analyse

L'analyse montre que les versions documentées à travers d'autres enregistrements ou des partitions ou transcriptions sont très largement superposables à la notation *gongche* dictée par le musicien en 1912-1913. L'analyste aujourd'hui en déduit qu'il s'agit d'un timbre de la grande catégorie des timbres à nombre de battues fixes, ici à 64 battues (*ban* 板). Le schéma est un schéma de phrases régulières déduit par les notes occupant les premiers temps des mesures impaires (je note en notation simplifiée 1 2 3 pour *do ré mi…*)

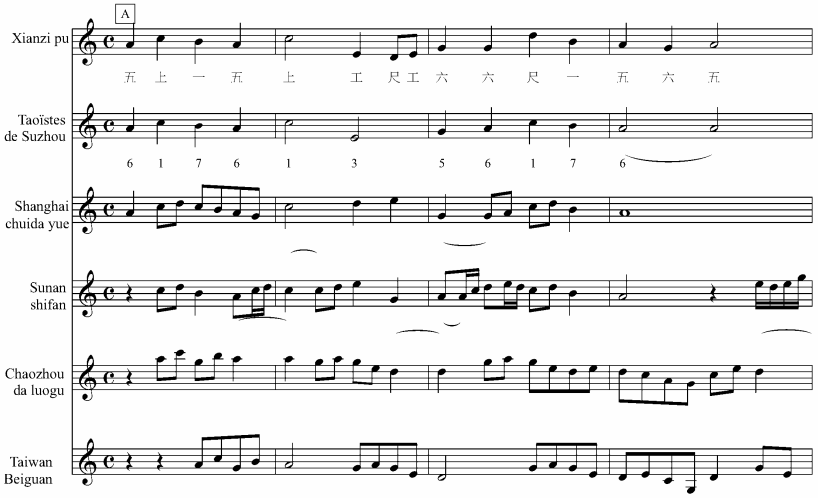
6 1
5 6
6 1
3 3
5 1
3 6
5 6
3 6

Une des grandes caractéristiques mélodiques est bien entendu la finale, également initiale, sur le degré 6 *la* de *do ré mi sol la*, soit la quatrième quinte, mais également le rôle très faible de la troisième quinte, le degré 2 *ré* de *do ré mi sol la*.

[9] Voir aussi Francesca TOSINI, 1998-99.

Exemple musical 5 : Analyse (Picard)

2-2-2- Version modélisée



Exemple musical 6 : Version synoptique (Picard)

À partir des versions Xianzi pu, taoïstes de Suzhou, Shanghai chuida yue et Sunan shifan, j'ai établi une version modélisée et synthétique, avec ornements et cohérente. J'en ai donné les partitions (en notation chiffrée) aux musiciens avec qui je joue régulièrement au sein de Fleur de prunus et XVIII-21 Le baroque nomade,

nous l'avons jouée et enregistrée. L'ensemble de la session, comprenant trois prises, a pris 13 mn.

Xianzi pu et ensemble Shi Kelong, tambour et claquette *ban'gu*

Taoïstes de Suzhou François Picard, orgue à bouche *sheng ;* Jean-Christophe Frisch, carillon de gongs *yunluo*

Shanghai chuida yue Lai Longhan, flûte *dizi*

Sunan shifan Wang Weiping, *pipa*

Conclusion

De l'exécution d'une pièce à son enregistrement et sa documentation, la mise en archive, l'analyse, la transcription, nous avons pu parcourir tout le trajet jusqu'à sa réexécution et son enregistrement. Reste à diffuser cet enregistrement, ce que nous avons fait lors du colloque, et à le publier. À défaut, en voici l'analyse.

L'analyse de Hornbostel ne satisfait pas entièrement, en particulier son découpage et la forme, et l'attention trop grande à de prétendus motifs. Cependant sa transcription de la notation reste valide (hormis la mesure) ainsi que la mise en parallèle des versions et la mise en évidence du procédé de variation.

Surtout, Hornbostel a posé des principes qui restent valides :

la référence stricte à des matériaux

l'exactitude des références aux sources

la description minutieuse des procédés d'analyse.

De plus, Hornbostel a utilisé ici simultanément les procédés devenus classiques de la présentation synoptique et de la présentation en colonnes, dite très improprement, mais c'est une autre histoire, « analyse paradigmatique ».

L'enregistrement transmis et analysé permet de donner une profondeur à l'histoire des musiques traditionnelles mais aussi à l'histoire de la connaissance de ces musiques.

Sources

An., 1913-1914, *Chaotianzi* 朝天子, enregistré par Herbert Müller, Beijing, Berlin, Phonogramm-Archiv, réf. 223 Mueller-China XLIII. 1. [Hsien-tzĕ] "Ch'ao-t'ien-tzé" ; XXVII . Ta Hu-chin (rh) "Ch'ao-t'ien-tzĕ" ; LI. 2. Hsien-tzĕ. Hsiao, Kaiserliche Musik Ti und Kuan "Ch'ao-t'ien-tzĕ".

HORNBOSTEL, Erich M. v., 1919, « Ch'ao-t'ien-tzĕ. Eine chineſiſche Notation und ihre Ausfuehrungen », *Archiv für Musikwissenschaft*, 1. Jahrg., H. 4., p. 477-498. http://www.jstor.org/stable/929900, accessible le 28/04/2010.

Musique des taoïstes de Suzhou : *Chaotianzi* 朝天子 (Audience impériale), dans *Suzhou daojiao yinyue* 苏州道教音乐 (Musique des taoïstes de Suzhou), 1984, p. 48.

Sunan Shifan de Wuxi : archives Wuxi Renmin diantai 无锡人民电台 (radio populaire de Wuxi, Jiangsu), bandes préservées au conservatoire de musique de Shanghai (Shanghai yinyue xueyuan tushuguan) et copiées par F. Picard sur cassettes avec dBx en 1987. L'air se trouve intégré dans la suite « Shanpo yang

山坡羊 » de 4’28 à 5’39. Transcription dans Yang Yinliu 楊蔭瀏, Cao Anhe 曹安和, *Sunan shifan gu qu* 蘇南十番鼓曲, (Musique Shifan du Sud Jiangsu), Beijing Renmin yinyue, 1957, rééd. 1982, suite « Shanpo yang 山坡羊 », pièce 2, p. 171.

Chuida yue de Shanghai : Li Minxiong 李民雄, ed., 1993, *Zhongguo minzu minjian qiyuequ jicheng. Shanghai juan* 中国民族民间器乐曲集成。上海卷, (Collection de la musique populaire instrumentale chinoise, volume Shanghai) Beijing, Renminyinyue, vol. 2, p. 962 , 964, 965

Daluogu de Chaozhou : *Chaotianzi* 朝天子 (Audience impériale), dans 1983, *Chaozhou da luogu* 潮州大锣鼓 (Grande musique de tambours et gongs de la région de Chaozhou), Beijing, Renmin yinyue, p. 328-329. Air faisant partie de la suite *Shixian pantao hui* 十仙蟠桃會, p. 320-331.

Chuida yue des sonneurs et batteurs du Nord-Est *: Chine hautbois du Nord-Est, vol. 2 La bande de la famille Li*, Buda « Musique du monde » 92613-2, pl. 4 "Audience impériale" (Chaotianzi 朝天子) 2’45. Li Shiren 李世仁, hautbois *suona* 0’5", accompagné par Wang Haifeng, vièle à touche, Gao Jishun, vièle, Sun Yujin et Zhang Yuanzhong, orgues à bouche *sheng*, Zhou Desheng, tambour, Hou Xiugui, cymbales, Li Chengdong, woodblock. Enregistré par François Picard le 26 février 1994 à Wanfangdian, Dalian, Liaoning, Chine, coproduction Bureau des Affaires culturelles de Dalian et Le Jardin des Poiriers Chantal & Jean-Luc Larguier.

Qupai de l’opéra Kunqu : *Chaotianzi* 朝天子 (Audience impériale), 33 t Zhongguo changpian 中国唱片 3-6159 enregistré en 1961 (référence Shanghai yinyue xueyuan J5060) interprété par Beijing Kunqu juyuan yuedui 北京崑曲劇院樂隊, Gao Jingchi 高景池, *dizi* 笛子). voir Fan Buyi 樊步义, ed., 1981, *Kunqu chuantong qupai xuan* 昆曲传统曲牌选 *Gao Jingchi zhuanpu* 高景池传谱, Beijing, Renmin yinyue。

Qupai de l’opéra Chuanju : *Bang zhuangtai* 傍妝台, *Chuanju qupai yinyue* 川劇曲牌音樂 (Musique instrumentale de l’opéra du Sichuan), arr[t] Zhou Zhilin 周治林, Zhou Yu 周宇, orchestration Zhou Yu 周愉, Zhou Shilin 周治林, *sigu* 司鼓, direction Jia Songbo 賈松柏, Chengdu shi Chuanjuyuan santuan yuedui 成都市川劇院三團樂隊. *Suona dizi qupai lianzou* 嗩吶笛子曲牌聯奏 cassette China Records FL-52, 1986, 12, extrait de 3’ à 3’43.

Qupai de l’opéra Jingju : *Chaotianzi* 朝天子 (Audience impériale), cassette Jingju qupai 京劇曲牌 vol. 4, *Jingju suona paiziqu* 京劇嗩吶牌子曲, YX90-06 face B

n° 15 (avec annonce), 1990, interprété par Yang Lingyun 楊凌雲, Wang Jinghai 王鏡海, *suona* ; Yan Baoquan 闫[閻]寶泉, *sigu* 司鼓 ; Liu Maofa 劉茂發, *daluo* 大鑼, Xu Jinzhong 許謹忠, *chaobo* 鐃鈸, Liu Wengeng 劉文庚, *xiaoluo* 小鑼.

Daluogu de Chaozhou : *Chaozhou da luogu* 潮州大锣鼓 (Grande musique de tambours et gongs de la région de Chaozhou), Beijing, Renmin yinyue, 1983, p. 328-329, extrait de la suite *Shixian pantao hui* 十仙蟠桃會, p. 320-331.

Beiguan de Taiwan : Lü *Chui*-Kuan 呂錘寬, 2007, *Taiwan chuantong yinyue gailun : Qiyue bian* 台灣傳統音樂概論：器樂編 (Taiwanese Traditional Music : Instrumental Music), Taibei, Wunan 五南圖書, p. 171.

Version modélisée synthétique : *Chaotianzi* 朝天子 (Audience impériale), réalisation François Picard, ensemble Fleur de prunus et XVIII-21 Le baroque nomade, Ivry-sur Seine, 2010.

Bibliographie

AMIOT, Joseph Marie, s.j., c. 1754, *De la Musique moderne des Chinois*, ms. BNF.

FISCHER, Eric, 1911, "Beiträge zur Erforschung der chinesischen Musik, Aus dem Phonogrammarchiv des psycholog. Instituts der Universitat zu Berlin", *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, XII, Leipzig, p. 153-206.

PAUL, André, 2005, « Genizah du Caire », Encyclopaedia Universali, CD-ROM.

SIMON, Artur, 2000, *Das berliner phonogramm-archiv 1900-2000 : sammlungen der traditionellen musik der welt / The Berlin phonogram archive 1900-2000 : collections of traditional music of the world* (ouvrage bilingue), Berlin, VWB-Verlag für Wissenschaft und Bildung.

TOSINI, Francesca, 1998-99, *L'Arte del* suona*. Varianti regionali nelle technique e nel repertorio dello strumento*, Corso di laurea in Lingue et Letterature, Universita' degli Studi di Venezia, Facoltà di Lingue e Letterature straniere. Relatore Cho.mo Prof. Federico Greselin. Correlatrice Ch.ma Prof.ssa Luciana Galliano.

WALRAEVENS, Hartmut, 2000, "Popular Chinese Music a Century Ago*:* Berthold Laufer's Legacy", *Fontes Artis Musicae*, Vol. 47.

ZIEGLER, Susanne, 2006, *Die Wachszylinder des Berliner Phonogramm-Archivs*, Berlin, S M B Ethnologisches Museum Staatliche Museen zu Berlin.

RTMMAM n° 4 (2010)

La transmission musicale traditionnelle en contexte arabe oriental face à la partition et à l'archive sonore

Nidaa ABOU MRAD[*] et Bouchra BÉCHÉALANY[**]

La transmission traditionnelle de la musique d'art arabe du Proche-Orient repose sur l'acquisition par l'audition d'un corpus canonique et sur l'initiation de maître à disciple. L'interférence de la modernité sur ce champ incite à l'emploi de nouvelles médiations, notamment, l'enregistrement sonore et la partition, et induit des mutations acculturatives occidentalisantes au double niveau de l'énonciation musicale (système et syntaxe) et de la pédagogie. C'est sous ces auspices que l'institution de l'école de musique fait son entrée au premier tiers du XX[e] siècle dans les grandes villes du Proche-Orient, conférant une place de choix à la notation musicale dans l'enseignement, tandis que l'écoute des enregistrements devient une procédure utile à l'autodidaxie. Cet article propose une approche de la relation dialectique s'instaurant ainsi entre l'initiation musicale traditionnelle et la médiation moderne de la partition et de l'écoute des archives sonores (variablement intégrée à la perspective TICE - Technologies de l'Information et de la Communication appliquées à l'Enseignement), cette lecture étant réalisée du double point de vue disciplinaire de la musicologie générale des traditions et des sciences de l'éducation musicale.

1- L'initiation musicale traditionnelle aurale

La description ici proposée de la transmission traditionnelle opère une relecture didactique du processus initiatique.

[*] Professeur de musicologie, directeur de l'Institut Supérieur de Musique - Université Antonine (Liban).
[**] Docteur en musicologie, directrice du Département d'Éducation Musicale de l'Institut Supérieur de Musique - Université Antonine (Liban).

1-1- La tradition en tant qu'herméneutique

Une relation complexe à la fois synergique et dialectique est tissée entre les notions de tradition et de patrimoine en contexte musical. Ces notions sont confondues lorsque la tradition est envisagée en tant que véhicule reproductif d'un corpus d'énoncés. L'affinement de cette lecture permet cependant de distinguer deux acceptions de la tradition : (1) tradition coutumière, artisanale, réitérative, réplicative, mimétique ou répétitive versus (2) tradition sapientielle, artistique, initiatique, herméneutique, créative ou haute tradition (During, 1994, p. 33 et 63-64). Tandis qu'une tradition réplicative opère par clonage du corpus transmis, celui-ci sert de modèle à son propre renouvellement (endogène) au sein d'une haute tradition. Cette acception dialectique, ontologique et créative de la tradition se conçoit en rupture avec sa conception statique[1]. La tradition, en effet, transmet le devoir d'interpréter et de transmettre (Picard, 2001, p. 231). Elle se constitue en tant qu'herméneutique[2] des modèles pour lesquels elle assume, en même temps, le rôle de vecteur. Le recours à la tripartition sémiologique de Jean Molino (1975) nous permet d'affiner cette description :

1. au niveau neutre (immanent) : la tradition est approchée en tant que contenu, corpus, répertoire, et analysée dans ses structures immanentes ;
2. au niveau poïétique (production) : elle est envisagée en tant que paradigme transcendantal d'énonciation originale et/ou de reformulation, procédant, pour celle-ci, de la variation interprétative et, pour celle-là, de l'élaboration d'énoncés homogènes par rapport au répertoire canonique et s'y intégrant ;
3. au niveau esthésique (réception) : la tradition est envisagée en tant que transmission de maître à disciple d'un répertoire canonique et d'un savoir interpréter doté d'une compétence énonciative agréée et régulée.

En somme, l'étude de la tradition/contenu concerne la musicologie analytique, l'approche de la tradition/paradigme procède d'une musicologie modélisatrice contextualisée, tandis que l'analyse de la tradition/transmission relève du champ des sciences de l'éducation.

Le phénomène consistant en la transmission d'un corpus traditionnel n'est certes pas difficile à étudier dans son caractère didactique, presque mécanique, s'agissant, notamment, d'imprégnation et/ou d'imitation/mémorisation. En revanche, le phénomène de transmission d'un savoir interpréter et créer corrélatif au contenu est bien plus complexe à appréhender. Il est à l'origine d'une interrogation légitime à laquelle Jean During (1994a) a tenté de répondre en l'intitulant : *Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical*. Cependant, cette interrogation, à la fois sur le mystère de l'initiation (ce qui se passe, en tant qu'événement mystérique ontologiquement transformant) et sur le substrat explicite de la transmission

[1] « La tradition ne se borne pas, en effet, à la conservation ni à la transmission des acquis antérieurs : elle intègre, au cours de l'histoire, des existants nouveaux en les adaptant à des existants anciens. Sa nature n'est pas seulement pédagogique ni purement idéologique : elle apparaît aussi comme dialectique et ontologique » (Pépin, 2005).

[2] Le son, « symbole inachevé », est toujours un « indice » qui se donne à entendre mais reste à découvrir (Langer, 1954, p. 388). « Le son musical se distingue du son tout court par sa capacité a multiplier ces indices précisément. Il n'est, pour ainsi dire, jamais simple signal et tire son sens de l'attention (subjective) qu'on lui porte » (Lortat-Jacob, 2006)

(ce qui se passe, en tant que contenu) est restée jusqu'à ce jour cantonnée au cadre disciplinaire de la musicologie générale des traditions. Elle n'a pas donné lieu à une investigation approfondie du point de vue des sciences de l'éducation.

1-2- L'initiation

Le questionnement relatif à « ce qui se passe » concerne en priorité la procédure transmissive. Il s'agit d'une initiation au sens anthropologique, à savoir : « l'ensemble des cérémonies par lesquelles on était admis à la connaissance de certains ''mystères" » (Bastide, 2005). « L'apprentissage musical était avant tout une imprégnation et une éducation orale, un rapport personnel de maître à élève où l'aspirant chanteur passait de *muṭrib* [chanteur profane] à *muṭrib*, de *munšid* [chantre religieux] à *munšid*, comme le *murīd* [impétrant] *ṣūfī* va chercher son *igāza* [licence] de *šayḫ* [maître] en *šayḫ* » (Lagrange, 1994, p. 107). Aussi Frédéric Lagrange (1999) compare-t-il le processus de formation des chanteurs à son homologue dans le cadre de la poésie. Il prend pour modèle le récit de l'initiation d'un grand poète (arabophone d'origine persane) du IX^{e} siècle : le jeune Abū Nuwās se met sous la tutelle du poète al-Ḫalaf afin d'obtenir son consentement pour l'exercice de la poésie ; celui-ci lui commande de retenir mille poèmes ; l'impétrant disparaît, puis revient réciter les vers mémorisés à son maître qui le somme cependant de les oublier. Abū Nuwās se retire à cet effet dans un monastère. À son retour, al-Ḫalaf lui accorde son agrément (Miṣrī, 1975, p. 50). L'appréhension du caractère dialectique de cette initiation triphasée renvoie au rôle éducatif de l'appropriation dynamique des paradigmes sous-jacents de tout corpus proposé en tant que modèle :

- La phase I (constructive) est celle de la mémorisation par voie auditive, reposant sur l'étude - par imitation, répétition et mémorisation (*talqīn*) - d'un grand nombre d'énoncés d'un répertoire canonique transmis (ou seulement indiqué, comme dans l'exemple précité) par le maître.
- La phase II (déconstructive) est celle de l'herméneutique (*ta'wīl*) du répertoire mémorisé en quête de ses matrices, permettant ainsi le dépassement de la littéralité des énoncés vers l'intégration des normes systémiques et syntaxiques[3] et l'incorporation tacite des paradigmes du répertoire appris.
- La phase III (créative) est celle de la réalisation, c'est-à-dire d'une interprétation pertinente et efficace des énoncés traditionnels mémorisés et de la production d'énoncés nouveaux - et/ou de variantes des énoncés antécédents - par fructification (*taṯmīr*) des facultés acquises et des matrices incorporées.

Cette schématisation diachronique de l'initiation rejoint la typologie synchronique des changements introduits par la performance à l'égard des modèles, formulée en contexte iranien par Jean During (1994, p. 83) : (1) imprégnation/répétition (reproduction fidèle du modèle) ; (2) interprétation du modèle (changement dans le même) ; (3) création (changement en profondeur).

[3] « Le *radif* [répertoire canonique de la tradition musicale classique iranienne] enseigne la syntaxe musicale. Même si l'on connaît bien les mots, cela n'est pas suffisant ; même si l'on apprend par coeur le dictionnaire ce n'est pas suffisant, il faut connaître la syntaxe de la langue. Or c'est cela que le *radif* enseigne également » (Darius Safvate, conf. en Sorbonne, non publiée, Paris, Mai 1988, cité par Jean During, 2010, p. 269).

De même, cette dialectique est extrapolable à la configuration de la *waṣla*, macrostructure de la performance musicale de l'école égyptienne de 'Abduh al-Ḥamūlī (1843-1901), consistant en un parcours obligé axé sur un macromode et se déroulant en trois phases différenciées en fonction du genre, de la métrique et de la dialectique précomposition/improvisation (Abou Mrad, 2004, p. 204-208) : (1) précompositions instrumentales (*dūlāb*, *bašraf*, *samā'ī*) et vocales (*muwaššaḥ*) en métrique mesurée ; (2) cantillations instrumentales (*taqsīm)* et vocales (sur poème vernaculaire *mawwāl* ou classique *qaṣīda)*, consistant en l'improvisation non-mesurée d'énoncés modélisés sur des formules-types micromodales et sur la métrique verbale ; (3) formes mixtes en métrique mesurée (*dawr* et cantillation de la *qaṣīda* sur la *waḥda*) comportant une alternance responsoriale d'énoncés improvisés et de phrases (répons) précomposées.

1-3- La notion de répertoire-modèle

Si la tradition/contenu constitue un objet d'investigation effectif, au niveau neutre, pour les approches musicologiques analytiques, et potentiel, au niveau esthésique, pour les sciences de l'éducation, ces dernières, en revanche, auraient *a priori* une prédilection particulière pour la tradition/transmission[4]. Aussi s'agit-il bien d'une herméneutique du sens caché au sein de la tradition/contenu, révélé à l'initié par l'acte à caractère esthésique de la tradition/transmission, objectivé par la tradition/paradigme et exprimé en tant qu'élément observable au niveau poïétique. Il reste que cette herméneutique constitue un champ d'investigation pour des approches plus affinées relevant de la linguistique. Élie During (1994, p. 416) propose à cet effet une réflexion récapitulative sur le sens dans le cadre de la tradition musicale iranienne en employant la notion structuraliste de « signifiant flottant »[5] et en reprenant à Gilles Deleuze (1969) l'expression de la « case vide » assumant les deux dimensions du signifiant et du signifié. Il articule les deux séries, comme point de convergence : « La ''case vide" circule donc idéellement dans la structure, qui ne cherche jamais qu'à rendre compte négativement, ou de manière apophatique, de la donation de sens dans les deux séries (signifiante : propositions musicales, et signifiée : *ḥālāt*, affects ou représentations). La ''case vide" est en effet par essence non-localisable et indéterminée, en quoi elle ne peut être réduite à un concept ».

La notion fluctuante de « répertoire-modèle »[6] participe précisément à ce caractère à la fois déterminant et indéterminable de la « case vide ». Il ne s'agit pas d'un corpus d'œuvres[7], mais du modèle (inductible) de tout ensemble d'énoncés appartenant à une tradition donnée, en même temps que corpus exemplificateur (mais

[4] Cette prédilection supposée reste cependant potentielle, étant donné que les sciences de l'éducation ont été pensées dans le contexte de masse de l'enseignement scolaire démocratique, très loin des pratiques traditionnelles initiatiques

[5] Défaut dans la série signifiée qui correspond à un excès dans la série signifiante, notion forgée par Claude Lévi-Strauss, 1950, *Introduction à Sociologie et Anthropologie de M. Mauss.*

[6] C'est le cas du *radif* pour la musique persane, tel qu'il est décrit par Jean During (1991 et 2010).

[7] « Le *radif* est plus qu'une « œuvre » parce qu'il constitue une norme esthétique et technique, mais moins qu'une « oeuvre » parce que son destin est de subir des transformations, d'être recréée à chaque performance avec un taux variable d'imprévisibilité […] le *radif* est précisément ce type de « texte » qui reste toujours ouvert à une herméneutique susceptible d'en activer ou réinitialiser le sens » (During, 2010, p. 252).

non exclusif) pour les paradigmes de cette tradition. Ainsi sommes-nous en droit d'y voir un répertoire de cases vides circulantes, en quelque sorte le « répertoire vide » de cette tradition, s'agissant d'une entité aporétique donatrice de sens.

1-4- Médiation aurale

La tradition musicale artistique arabe, tout comme son homologue persane, repose dans sa transmission sur un enseignement oral/aural[8] (de bouche et/ou d'instrument à oreille[9]) pour l'acquisition du répertoire-modèle et sur une pédagogie de type initiatique pour l'assimilation des facultés interprétatives et créatives inhérentes à la tradition. Cette auralité est polymorphe. Aussi pouvons-nous distinguer trois types ou modes d'audition extrinsèque chez l'impétrant :

- mode aural 1 (MA_1) : audition d'énoncés musicaux performés dans divers cadres, ouvrant la voie à une mémorisation informelle (hors protocole précis), notamment, par imprégnation, celle-ci étant consciemment et volontairement assumée, en contexte d'apprentissage explicite, contrairement à celle, passive, inconsciente et involontaire, marquant les situations sociales de l'apprentissage implicite (Meulemans, 1998) ;
- mode aural 2 (MA_2) : écoute attentive des énoncés musicaux performés par le maître, en vue de leur reproduction immédiate et de leur mémorisation à long terme ;
- mode aural 3 (MA_3) : écoute attentive de la parole du maître.

Cette audition est non-interactive, pour MA_1, et interactive (en situation d'apprentissage), pour MA_2 et MA_3. Elle est souvent renforcée par la perception visuelle, donnant accès à des données gestuelles instrumentales et/ou corporelles permettant de modéliser (de manière imperceptible) le geste musical.

À ces trois modes auraux extrinsèques se rajoute un mode aural intrinsèque (MAI) du point de vue de l'apprenant consistant dans la perception par celui-ci de ses propres performances musicales, donnant lieu à un *feedback* (auto)didactique.

1-4-1- Modes auraux de la première phase initiatique

La phase I (constructive/mémorisation) s'étend sur les premières années de l'apprentissage (sa durée dépendant des facultés et compétences techniques et mnésiques de l'apprenant) et intègre les trois modes auraux extrinsèques : MA_1 permet l'imprégnation de la mémoire par des énoncés musicaux de tout niveau de complexité et de différentes sources, donnant lieu à une acculturation cumulative à long terme ; MA_2 concerne les énoncés performés et enseignés par le maître (selon un plan progressif quant à la complexité systémique et syntaxique[10]) ; l'attention de

[8] Oral vient du latin *oris* signifiant bouche, parole, tandis que aural vient du latin *auris*, signifiant oreille, terme employé en anglais, francisé par Marcel Détienne (1981, p.51) et adapté à la perspective musicologique par Lothaire Mabru (1997) (Molino, 2007, p. 485). « C'est ainsi que toute musique se prête à un feuilletage d'interprétations […] d'autant plus fourni qu'il met en oeuvre des textes qui échappent à la puissance de l'écriture » (Lortat-Jacob, 2006).

[9] « C'est l'instrument de musique, comme une sorte de prolongement de soi, qui délivre le message sonore en direction de l'oreille de celui qui désire se l'approprier » (Leuchter, 2002, p. 6).

[10] Cette gradation va des formules micromodales (à segment formulaire minimal unique) et oligomicromodales (composées d'un tout petit nombre de segments micromodaux) aux séquences macromodales complexes, en passant par des phrases minimodales élaborées (Abou Mrad, 2009).

l'apprenant est fortement sollicitée en vertu de la double obligation de répétition immédiate à l'identique des exemples fournis et de réitération en solitaire dans les jours qui suivent, aboutissant à leur enregistrement définitif[11] ; MA_3 s'attache aux directives orales du maître et se cantonne aux explications techniques accompagnant les énoncés musicaux MA_2.

1-4-2- Modes auraux de la deuxième phase initiatique

Étant déconstructive, la phase II fait appel au MA_3 pour fournir les contre-directives nécessaires à la relativisation de la littéralité des énoncés mémorisés et à l'engagement de la procédure herméneutique sur le double plan verbal et ontologique. De même en est-il pour le recours au MA_2, lequel fournit une multitude d'énoncés équivalents et alternatifs (selon la perspective paradigmatique) aux énoncés précédemment mémorisés, permettant de relativiser les figures littérales - ainsi diversifiées en tant que variantes commutatives - et d'appréhender leurs paradigmes implicites.

1-4-3- Modes auraux de la troisième phase initiatique

La phase III (créative/réalisation) débute avec la transformation de l'apprenant en musiquant compétent, capable de compléter son apprentissage *ad vitam*, d'une manière autonome (autodidaxie), donc en recourant au MA_1 (indépendant du maître) et au *feedback* inhérent au mode aural intrinsèque.

Cette initiation confère les compétences permettant de varier à loisir l'habillage des énoncés[12], d'intercaler de nouvelles formules se situant à des niveaux variables de synonymie par rapport à des énoncés originaires[13] et de produire de nouvelles formulations de style cantillatoire mélismatique (*taqsīm*), en référence normative et d'exemplification au répertoire-modèle.

1-5- Marginalité du médium scriptural en initiation traditionnelle

Les rares exemples de notation musicale de l'histoire arabe et persane antérieure au XX[e] siècle, restent l'apanage de théoriciens[14] soucieux d'intégrer des illustrations

[11] « Le don d'imitation n'implique pas seulement une excellente mémoire, mais aussi une faculté d'attention, une concentration aiguisées, afin de saisir au vol les mélismes et les ornements les plus compliqués, les nuances rythmiques et métriques, les accentuations les plus subtiles. Cette aptitude, différente de l'approche rationnelle et analytique du type du solfège, est, avec la connaissance formelle du *radif* et l'habileté technique, un des critères de la maîtrise de la musique traditionnelle » (During, 2010, p. 268).

[12] Improvisation monomodulaire selon le lexique de Bernard Lortat-Jacob (1987, p. 49-59).

[13] Improvisation plurimodulaire de type *lego* (Lortat-Jacob, p. 58).

[14] C'est le cas d'al-Kindī au IX[e] siècle, auteur d'un système de notation en tablature d'un exercice pour le *'ūd* et de Ṣafiy a-d-Dīn al-Urmawī au XIII[e] siècle, auteur d'un système de notation de type alphabétique et numérique, reprise par les théoriciens dits systématistes et développé, à partir du XVI[e] au XVIII[e] siècle, pour conserver les compositions musicales ottomanes, et ce, avant l'emploi du système neumatique Humparsun (adaptation du système neumatique byzantin à la tradition ecclésiastique arménienne et à la tradition artistique ottomane) au XIX[e] siècle (Wright, 1978, Abou Mrad, 2006, Feldman, 1996). Les musiciens arabes de la même époque ne recourent pas à ce système pour noter leur musique. La seule méthode employée par les musicographes arabes dits praticiens du XV[e] au XVII[e] siècle est en effet celle de l'énoncé écrit de la succession des notes constitutives des mélodies-types des modes formulaires (avec pondération temporelle de certaines notes), que le musicologue libanais Mīḫā'īl Maššāqah (1800-1888) développe pleinement à l'époque de la Nahḍa (Maššāqah, 1840-1899, Abou Mrad, 2007).

musicales à leurs exposés. Le choix de l'auralité en tant que médium traditionnel exclusif semble en effet reposer sur trois mobiles distincts :

1) la notation graphique ne permet pas de rendre compte correctement de certaines données systémiques propres aux traditions de l'Orient, comme la typologie affinée et spécifique des intervalles ou la variabilité en temps réel de ces mêmes intervalles (attraction et autres idiosyncrasies) et de la métricité (rythmes ovoïdes et autres rhizomes) ;

2) l'écriture est incapable de transmettre une perception de la hiérarchie entre les données musicales constitutives des énoncés, ce qui rend la notation détaillée impraticable car illisible à cet égard[15] ; quant à la transcription simplifiée, étant insuffisante à figurer les idiomes motiviques[16] et les virtualités de l'ornementation, elle transmet une formulation vectorielle fortement appauvrie ;

3) la variabilité intrinsèque des énoncés musicaux traditionnels se trouve en porte-à-faux avec la fixité inhérente à la notation graphique[17].

En somme, étant d'ordre apophatique et global, la perception du geste musical reste ici rebelle à toute inscription graphique rationnelle, fût-elle d'ordre iconique, symbolique ou indiciel.

1-6- L'initiation triphasée à l'aune du triangle pédagogique

Si l'initiation traditionnelle constitue un sujet de prédilection pour l'ethnologie, elle semble en revanche peu intéresser les sciences de l'éducation, la majorité des études dédiées se situant dans une perspective documentaire[18], plutôt que de proposer une réflexion permettant à terme l'intégration de ce processus aux postures éducatives institutionnelles[19]. Ce paradoxe s'explique historiquement par la connotation archaïsante attachée à la notion de tradition au regard d'une discipline éducationnelle marquée jusqu'à une époque non lointaine par un éthos moderniste conquérant. Celui-ci est non seulement réfractaire à l'ésotérisme du phénomène initiatique, mais - sachant que la pédagogie moderne s'est construite au XX^{e} siècle en réaction à l'enseignement magistral dit traditionnel, incriminé dans les crises de l'éducation de masse dans les pays démocratiques - cela a probablement induit une cécité temporaire et partielle de cette discipline à l'égard de tout phénomène portant le label « tradition », y inclus les processus formateurs à base initiatique et herméneutique.

Cet antagonisme idéologique est dépassé à la présente époque, marquée par l'éthos postmoderne[20]. Témoin en est le modèle de compréhension pédagogique

[15] « L'étude du *radif* repose sur l'oralité. Loin d'être une déficience du système musical, l'absence d'écriture est la condition de la transmission vivante et précise du répertoire, car l'écriture (à moins de devenir illisible) ne rend pas compte de tous les détails de l'exécution, mais seulement des grandes lignes » (During, 2010, p. 267).

[16] Jean During (2010, p. 185) décrit celles-ci en termes de figures, clichés, modules, morphèmes.

[17] À moins que celle-ci ne soit intégrée à une présentation de type paradigmatique révélant différentes variantes du même énoncé noté, ce qui n'est pratiquement jamais le cas des notations prescriptives didactiques.

[18] Par exemple : les études anthropologiques de la composante éducative du phénomène de l'initiation traditionnelle enfantine dans des pays africains subsahariens (Ngoma, 1981, Mellott, 1981).

[19] Les projets s'inscrivant dans la logique de l'ethnoéducation en Colombie visent à sauvegarder la diversité ethnique (Jackson, 1995) et non pas à intégrer les données traditionnelles dans le courant éducatif général.

[20] « Si [,,,] on considère objectivement la part de l'auralité, de l'imitation, de la pédagogie de maître à disciple et du conservatisme dans la transmission de la musique classique occidentale, on ne voit guère en quoi celle-ci serait d'une autre essence que ses équivalents persan, turc ou indien » (During, 2010, p. 10).

formulé par Jean Houssaye, lequel permet d'intégrer d'une manière cohérente l'ensemble des processus visés. Ce modèle présente en effet l'acte pédagogique comme un espace configuré entre les trois sommets d'un triangle : l'enseignant E, l'apprenant A, le savoir S. « Toute pédagogie est articulée sur la relation privilégiée entre deux des trois éléments et l'exclusion du troisième avec qui cependant chaque élu doit maintenir des contacts » (Houssaye, 2002, p. 15). Cela amène à définir les trois principaux processus pédagogiques par leur situation sur les trois axes de ce triangle pédagogique : (1) Enseigner, (2) Former, (3) Apprendre, étant liés respectivement aux axes : enseignant ↔ savoir, enseignant ↔ apprenant, apprenant ↔ savoir[21]. Aussi Jean Houssaye (2002, p. 22-23) situe-t-il la pédagogie traditionnelle magistrale (présentation impositive et structurée du savoir, exigeant une assimilation et une restitution contrôlées et fidèles de ce savoir) sur l'axe Enseigner, les pédagogies non-directives (donnant une place centrale au conseil) sur l'axe Former et l'Éducation nouvelle (autodidaxie) sur l'axe Apprendre.

L'application ici proposée de cette triangulation pédagogique aux trois phases de l'initiation traditionnelle musicale consiste à situer (figure 1) : (1) sur l'axe Enseigner, la phase I (constructive), celle de la mémorisation - alternativement informelle (imprégnation volontaire - MA_1) et organisée (MA_2 et MA_3) - du corpus canonique enseigné par le maître ; (2) sur l'axe Former, la phase II (déconstructive), celle de l'Herméneutique régulée par le maître (MA_2 et MA_3) et menant à la relativisation par l'apprenant (de la littéralité) des énoncés mémorisés, en quête de l'intégration (de l'esprit) des modèles sous-jacents ; (3) sur l'axe Apprendre, la phase III (créative), celle de la Réalisation, parallèlement au renforcement du savoir autodidacte (acquis en première phase auprès du maître, accessible désormais directement grâce au MA_1 et régulé par le biais du MAI) et des compétences transversales (acquises en deuxième phase à l'incitation du maître, à présent développées en autonomie).

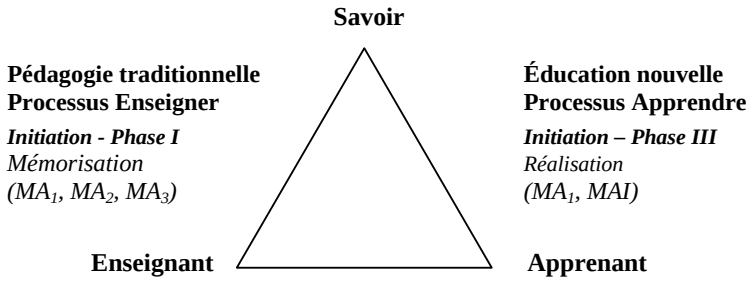


Figure 1 : Initiation triphasée et triangle pédagogique

[21] « Dans ''enseigner'', le professeur s'absorbe tout entier dans son savoir, si bien que les élèves ont l'impression de ne pas y être conviés […]. Dans ''former'', professeurs et élèves sont si bien ensemble que leur relation leur suffit à justifier le fait d'être là. Dans ''apprendre'', l'autodidaxie est devenue permanente, tant et si bien que l'enseignant se voit refuser toute place et toute raison d'être » (Houssaye, 2002, p. 16).

De cette mise en résonance de la triangulation pédagogique avec le triphasage initiatique surgit un constat fondamental : la tradition initiatique constitue une mise en synthèse totalisante, intégrative et successive des principales postures éducatives décrites par les sciences de l'éducation[22]. À l'inverse, le choix en exclusivité de l'une de ces postures apparaît comme une fragmentation régressive du processus pédagogique primordial.

2- Intromission de la modernité

La Nahḍa [Renaissance] (1798-1939) du Levant et d'Égypte consiste en un projet polymorphe de relance/réforme de tous les secteurs culturels, induit par la prise de conscience de la stagnation sociétale de l'Orient par rapport à l'Occident. Ce mouvement emprunte dans le domaine de la musique des voies différenciées selon le choix du paradigme esthétique du renouvellement et modulées par les substrats de la médiatisation (scripturale et technologique) de celui-ci, avec des conséquences significatives du point de vue éducatif.

2-1- Modèles de situation culturelle

De la confrontation entre le patrimoine et l'aspiration au renouvellement dans un secteur culturel donné surgissent trois attitudes : (1) conservatisme fixiste, (2) renouvellement selon les normes héritées, (3) renouvellement moderniste en rupture avec ces normes (Hourani, 1962). L'articulation des acteurs et des dynamiques impliqués dans cette situation culturelle est modélisée dans cet article, à l'instar de son homologue pédagogique, sous forme d'un espace configuré entre les trois sommets d'un triangle (figure 2) : le legs L, la créativité C, le producteur P. Ainsi tout choix culturel s'appuie-t-il ici sur la relation privilégiée entre deux des trois éléments et la marginalisation du troisième. Cela amène à définir trois processus par leur situation sur les trois axes du triangle culturel : (1) Conservation fixiste par tradition réplicative, (2) Renouvellement endogène par tradition herméneutique, (3) Renouvellement moderniste, étant liés respectivement aux axes : legs ↔ producteur, legs ↔ créativité, producteur ↔ créativité.

Cette situation fait que les attitudes/processus sont appariés deux à deux au regard des critères suivants : (1) tandis que la référence normative de la tradition, toutes acceptions confondues, est objective et transcendante, celle de la modernité est subjective et immanente, centrée sur le goût individuel et le rationalisme ; (2) alors que la tradition herméneutique partage avec la modernité l'aspiration au renouvellement, la tradition réplicative est fixiste, strictement conservatrice ; (3) pendant que l'approche de tout legs est littérale pour la tradition réplicative et la modernité, elle est stratifiée et axée sur la quête de sens dans le cadre de l'acception herméneutique de la tradition (During, 1994b).

[22] Pourtant les sciences de l'éducation sont, en raison de leurs choix et fonctions originaires, étrangères aux aspects électifs de la posture initiatique : « L'ordre choisi dans cette succession opère un tri efficace parmi les apprenants qui, d'eux-mêmes persévèrent ou abandonnent. Il ne s'agit pas de « tirer » tout le monde, comme certains systèmes éducatifs prétendent le faire » (François Madurell, 16 janvier 2011, com. pers.).

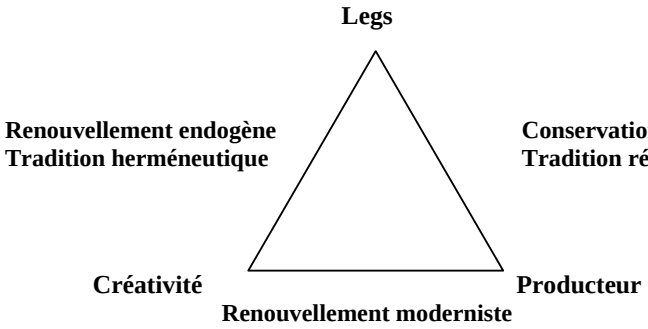


Figure 2 : Triangle culturel

L'introduction d'un deuxième pôle patrimonial entraîne une duplication symétrique (par rapport à l'axe CP) du triangle culturel initial et donne lieu à un losange interculturel (figure 3), accueillant des attitudes traditionnelles (herméneutique versus réplicative) redoublées en fonction des cadres autochtone versus allochtone, en plus d'une attitude moderniste commune (axe horizontal) et d'une attitude transversale (axe vertical) de métissage interculturel.

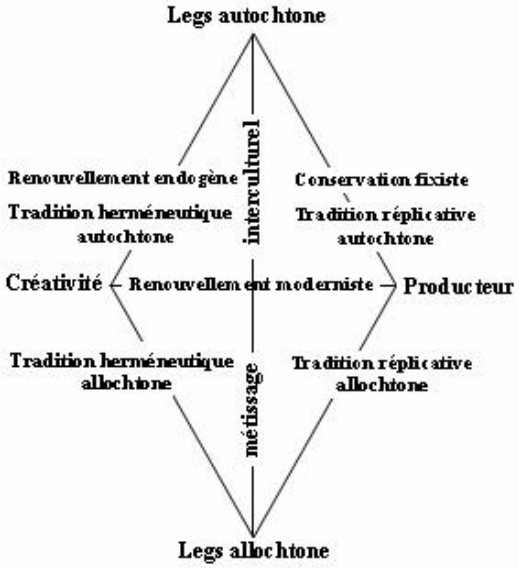


Figure 3 : Losange interculturel

De fait, la première phase de la Nahḍa est marquée par l'engagement des élites arabes dans un processus de réforme/renouvellement endogène, reposant sur l'assise traditionnelle herméneutique, en rupture avec l'attitude conservative des milieux traditionnels fixistes (Hourani, 1962). Dès la fin de la Grande Guerre, c'est le discours de renouvellement moderniste qui a le vent en poupe, mais il se traduit

de facto par un recours systématique au métissage interculturel avec l'Occident, plutôt que de donner lieu à des productions modernes selon une logique endogène. Aussi cette double mutation se traduit-elle sur le champ musical arabe par l'essor d'une idéologie darwiniste culturelle, à visée acculturative (Lagrange, 1996, p. 143), consistant à vouloir appliquer aux musiques autochtones les normes esthétiques, systémiques et syntaxiques musicales occidentales, supposées caractériser le point d'aboutissement universel[23] de l'évolution des musiques du monde. Ce métissage est cependant réalisé entre des systèmes profondément divergents aux trois niveaux sémiologiques (tableau 1), de telle sorte que ses résultats présentent un faible taux de cohésion interne (Abou Mrad, 2010, p. 12-15).

Tableau 1 : Principales divergences entre tradition musicale artistique arabe orientale et musique classique européenne

Paramètre	**Énoncés autochtones**	**Énoncés allochtones**
Niveau neutre		
Texture	monodique, mâtinée d'hétérophonie formulaire	polyphonique
Modèles de la composante mélodique	modalité privilégiant l'ossature zalzalienne (combinant secondes majeures et moyennes/neutres) et assujettie à des formules-types neumatiques linéaires/horizontales	tonalité, privilégiant l'ossature diatonique (combinant secondes majeures et mineures) et assujettie à des profils d'enchaînements (harmoniques) verticaux
Modèles de la composante temporelle	métrique verbale cantillatoire	métrique gestuelle périodique
Niveau poïétique		
Performance musicale à l'aune de la créativité	herméneutique créative (référence transcendante)	littéraliste fixiste (compositeur versus interprète, référence immanente)
Niveau esthésique		
Perception musicale	inféodée à une norme esthétique objective et transcendante, de caractère divin (l'auditeur pris par l'extase du *ṭarab* s'exclame : « Allāh ! »)	se référant à la norme esthétique subjective et immanente du goût individuel

Les mutations syncrétistes de la production musicale arabe opèrent en synergie avec l'incorporation de supports transmissifs allochtones, partition et enregistrement sonore, catalysant à la fois les transformations systémiques et les évolutions des processus pédagogiques autochtones.

2-2- Développement du médium scriptural

Au dernier tiers du XIX[e] siècle, les musiciens ottomans adoptent et adaptent le système occidental de notation sur portée pour remplacer le système neumatique Hamparsum dans la diffusion des compositions instrumentales canoniques rassemblées

[23] « Le critère de progrès d'une nation réside dans son adaptation au changement et dans la transformation de la musique. Il faut réunir les hautes pensées et les sentiments les plus fins de la nation, les broder avec les dernières règles de la musique. Seule cette démarche permettra à notre musique nationale d'évoluer et de prendre sa place dans la musique universelle », discours de Mustafa Kemal Atatürk devant l'Assemblée nationale turque en 1934, cité par Ahmed Kudsi Erguner (1990, p. 48).

au sein du recueil *Sazenda* (Hāšem, 1889). À la charnière des deux siècles, le *qānūniste* et compositeur égyptien Qasṭandī Manassā (1866-vers 1940)[24], suivi en cela par un nombre restreint d'instrumentistes levantins et égyptiens, étudie ce système, en vue d'acquérir un choix de pièces ottomanes et d'établir un aide-mémoire utile à la performance des précompositions arabes. Ces mêmes musiciens s'engagent alors dans la voie de l'enseignement à l'occidentale et fondent, en dehors des cadres corporatistes traditionnels, trois écoles de musique[25] au Caire et y adoptent la partition comme outil alternatif (mais non exclusif) de transmission du patrimoine, notamment à partir de « méthodes » écrites et publiées[26].

Ce n'est qu'après la Grande Guerre que la partition se répand en tant que source prescriptive et/ou aide-mémoire pour interpréter les compositions modernistes autochtones[27]. Aussi cette infiltration scripturale va-t-elle de pair avec la réduction à son strict minimum de la marge de variabilité de l'énonciation musicale au sein de la performance, l'interprète devenant le réalisateur d'un point de vue technique d'une œuvre conçue dans ses moindres détails par un compositeur accaparant la faculté de créer. C'est précisément cette acception fixiste de l'œuvre musicale écrite qui préside à l'enseignement musical dans les institutions académiques, centré sur l'apprentissage technique réplicatif d'un corpus, réalisé au détriment du développement des facultés interprétatives et créatives.

---

[24] Qasṭandī Rizq (1936, p. 141-142) écrit que Qasṭandī Manassā a appris l'usage de la notation musicale européenne auprès d'Antoine Juin, maître de musique au sérail du khédive Ismaël et qu'il en usa, avant l'âge de vingt-deux ans (1888) pour graver (lithographier) plusieurs compositions de son époque et certaines de ses œuvres, afin de les diffuser à moyenne échelle (deux mille exemplaires du *dawr* « Tīhak ʻalā l-yōm bi-sinīn », rapidement épuisées).

[25] « En 1907, le jeune *ʻūdiste* Mansūr ʻAwaḍ (1880-1954) et le violoniste Sāmī al-Šawwā (1889-1965) fondent leur école dans le quartier de Ḍāhir, enseignant, outre le répertoire courant, la notation occidentale et un minimum de connaissances *théoriques* sur les modes et les cycles. […] C'est à Iskandar Salfûn (1881-1934), ce franc-tireur de la musicologie, que l'on doit la première revue musicale arabe et la seconde école à se former au Caire. Libanais né au Caire, il enseigna vers 1913-1914 au "Club Oriental de Musique" puis quitta son emploi de fonctionnaire au ministère des travaux publics pour fonder une école de musique qu'il intitula "*Rawdat al-Balābil*" (le Jardin des Rossignols), ainsi qu'une revue du même nom dont le premier numéro parut en novembre 1920 […] Des amateurs appartenant à l'aristocratie se regroupent en novembre 1913 au sein d'un "*Nādī al-mūṣīqā al-šarqī*" (Club oriental de musique), dont la nature de l'enseignement n'est pas précisément connue. On compte parmi eux le *qānūngī* Mustafā Bey Ridā (1884-1952), le spécialiste des *muwaššaḥāt* Hasan Anwar (ultérieurement Bey) et le *ʻawwād* et compositeur Safar Bey ʻAlī (1884-1962) […] En 1918, le club reçoit un soutien officiel du roi Fu'ād et en 1922, le Club se transforme en "*Ma'had al-mūsīqā al-ahlī*" (Institut National de Musique) ou "*Ma'had al-mūsīqā al-Šarqī*" (Institut Oriental de Musique) » (Lagrange, 1994, p. 186-188). Voir également Rizq (1936, p. 144).

[26] Tandis que la notation à l'occidentale est absente de la première méthode d'enseignement du *ʻūd*, publiée avant-guerre en 1903 par Muḥammad Ḍākir Bek (1903), elle est cependant prônée par cet auteur, dès 1895 (p. 47-48), pour l'apprentissage du répertoire vocal (arabe) et instrumental (ottoman) et pour la préservation du patrimoine musical égyptien, en comparaison avec les musiques occidentale et ottomane. Cette écriture prescriptive constitue en revanche la charpente des méthodes de didactique instrumentale de l'après-guerre, notamment, la première méthode d'enseignement du violon arabe, publiée par Sami Chawa (1920).

[27] « Il s'agit de compositions *sur partitions*, notées non pas par le compositeur lui-même [Kāmil al-Ḫula'ī], mais par des professionnels qu'il remercie : un "Monsieur Jean l'Italien", un "Monsieur Pastorino l'italien" et enfin Mahmūd Kattāb. Ces personnages étaient en fait des chefs d'orchestres liés à certaines troupes ou à certains théâtres : Mahmūd Kattāb, fils de l'ancien *šayḫ* de la guilde des musiciens et formé par des professeurs italiens à l'école de musique du palais de ʻAbdīn, était attaché à la troupe de Munīra al-Mahdiyya, tandis que Pastorino était employé par le théâtre Majestic. Leur rôle dans les arrangements et l'occidentalisation des compositions fut sans doute capital » (Lagrange, 1994, p. 178).

2-3- Essor de l'enregistrement sonore

L'enregistrement musical commercial sur disque 78 tours fait son entrée au Proche-Orient en 1903, avec l'installation des premières firmes discographiques européennes au Caire. La ligne éditoriale locale est centrée sur la tradition artistique égyptienne profane. Les maîtres enregistrent ainsi des séquences relevant des trois phases de la *waṣla*, précompositions, cantillations et formes mixtes responsoriales, en employant les schémas improvisatifs traditionnels requis et pérennisent ainsi cet art, avant le déferlement acculturatif de l'entre-deux-guerres. Cependant, le format du disque (durée d'une face plafonnée à quatre minutes) et la situation technique du studio d'enregistrement, en imposant des contraintes inédites aux musiciens traditionnels, induisent des transformations adaptatives progressives, notamment, en terme de standardisation de la durée de la séquence enregistrée et de son imperceptible fixation *de facto* en tant qu'œuvre achevée et diffusée comme telle (Lagrange, 1994, p. 133-267). « Si l'avant-guerre est une période d'acclimatation où le disque tente de faire entrer la *waṣla* sur un support manifestement inadéquat, l'après-guerre marque l'apparition d'une production musicale pensée en fonction du 78 tours […] L'improvisation, qui par définition se situe hors du temps, ne pouvait garder sa place sur le disque. Le disque d'avant-guerre est un condensé de réalisation[s], le disque d'après-guerre, une œuvre fermée[28] ne contenant que des virtualités de développements. Dans le cadre d'une musique qui était à l'aube du siècle largement non écrite, le disque fut paradoxalement une chance inestimable de conservation et une condamnation à mort » (Lagrange, 1996, p. 102-103). Ce média constitue également un vecteur de diffusion auprès des musiciens autochtones et de leur public (classe moyenne) de musiques allochtones où prédomine le système harmonique tonal, favorisant ainsi les mutations systémiques acculturatives de la production autochtone ultérieure.

Au total, le disque, tout comme la partition, apparaît comme un facteur de fossilisation de la production musicale s'inscrivant dans la tradition artistique de la Nahḍa, en accélérant sa régression du protocole herméneutique/créatif vers son homologue réplicatif (autodidaxique non herméneutique), au moment où elle se trouve confrontée à la vivacité des modèles musicaux occidentaux, dont la production est diffusée par le biais du même support, celui-ci étant relayé plus récemment par la radio, le cinéma, la télévision et la toile électronique.

3- Synthèse postmoderne

Les écoles de musique du Proche-Orient, on l'a vu, du fait même de leur constitution sur le modèle européen magistral traditionnel, s'appuient en matière de transmission musicale autochtone sur la partition et n'ont généralement pas recours au médium de l'enregistrement sonore. Pourtant et dès les années 1920, le disque constitue, pour les chanteurs professionnels et amateurs, un outil privilégié facilitant l'apprentissage autodidacte de compositions de tous types. De même en est-il

[28] Aux yeux aussi bien des musicologues comparatistes de l'école de Berlin, présents en 1932 au Congrès de musique arabe du Caire et superviseurs idéologiques des enregistrements réalisés dans ce cadre (Racy, 1991-1992) que de la plupart des musicographes arabes du XX^{e} siècle.

pour la diffusion récente des archives 78 tours de l'école de la Nahḍa[29] - par le biais de l'édition de compilations CD, puis via le format mp3 et les forums de discussion sur la Toile (Rayess, 2010) – qui semble dénoter un intérêt croissant pour la tradition chez les mélomanes et susciter des demandes informelles d'apprentissage hors des sentiers battus académiques.

Or, si le premier tiers du XX[e] siècle, certes, voit décliner au Proche-Orient la pratique de la tradition initiatique et aurale, il est en revanche marqué par la naissance des méthodes dites « actives »[30] dans l'enseignement musical européen. Celles-ci, en privilégiant l'approche aurale[31], renouent à terme avec la pratique musicale traditionnelle occidentale antérieure à 1750, dans laquelle la partition ne constitue qu'un aide-mémoire traité sans le moindre respect, ni du contenu, ni du support (Chailley, 1967)[32]. Ainsi en est-il de la méthode instrumentale Suzuki (1973) qui rejoint, dès 1945, le concept des méthodes dites « actives » : pendant les premières années, l'étude du violon se fait par audition et par imitation[33].

[29] Les travaux musicologiques (Racy (1976, 1977), Lagrange (1994), Abou Mrad (2002)) encadrent la publication numérisée d'archives des maîtres de la *Nahḍa* : Poché et Moussali (1987), Lagrange (1993-2001). Certaines émissions radiophoniques (notamment, Ṣawt el-'Arab (Le Caire), Radio Orient (Paris)) contribuent à la diffusion de ces archives.

[30] Entre 1903 et 1910, Émile Jaques-Dalcroze (1958) donne des démonstrations de sa Méthode de Gymnastique rythmique. En 1925, Zoltan Kodaly (1976) décide de promouvoir l'éducation musicale active par l'apprentissage du chant aux enfants, tandis que Carl Orff (1967) fonde une école de gymnastique rythmique et de danse classique et formule les principes de l'Orff-Schulwerk ; en 1933, cet auteur conçoit pour les élèves un orchestre où dominent les petites percussions. En 1937, Maurice Chevais (1937) lance sa méthode d'éducation de la voix et de l'oreille de l'enfant ; cet auteur considère que la tâche principale dans l'éducation est centrée sur la sensibilité, l'imagination et la créativité. En 1970, Maurice Martenot (1970) introduit sa méthode d'éducation musicale, en travaillant séparément le rythme et l'intonation ; l'écoute intérieure se trouve à la base de l'apprentissage musical et précède le geste et le visuel. Pour Edgar Willems (1970), l'oreille doit être préparée avant l'accès au solfège et au jeu instrumental.

[31] « N'a-t-on jamais remarqué à quel point l'apprentissage de la lecture restait encore dominant dans les premières années des études musicales ? C'est alors l'œil qui précède l'oreille, l'image qui précède le son, le concept qui précède la perception et c'est souvent l'œil, l'image, le concept qui, au bout du compte, remplacent l'oreille, le son, la perception » (Joubert, 1988, p. 97). « Comment, pour l'apprenti instrumentiste qui lit sa partition, ne pas en déduire que l'écrit est à la base de toute production sonore et que finalement la musique ''sort de la partition'' ? Est-ce le signe qui est né du son, ou est-ce le son qui naît du signe ? » (Leuchter, 2000, p. 15). « La partition n'est pas l'œuvre musicale » (Nattiez, 1987, p. 97-121).

[32] Certes, plusieurs compositeurs romantiques (de Beethoven à Liszt) sont connus pour avoir pratiqué l'improvisation au clavier, cela n'empêche cependant pas de considérer le respect scrupuleux de la partition comme un trait distinctif de la pratique de la musique savante occidentale, telle qu'elle est enseignée dans les conservatoires et autres institutions académiques européennes reconnues, hormis les classes de musique ancienne, de jazz, de flamenco et de diverses traditions musicales.

[33] « La fixation de l'interprétation par l'enregistrement a eu en Occident pour conséquence une crispation sur la perfection technique, une compétition féroce entre les interprètes, et la formation en série d'exécutants infaillibles mais dépourvus de toute autonomie ou créativité. Les institutions ont vite pris acte de cette évolution et ont privilégié des formations et des formateurs qui ont produit en série des interprètes techniciens de haut niveau mais purs exécutants, au sens propre, de la partition. Les sujets qui éprouvaient un besoin irrésistible d'improviser fuyaient ces filières ou se gardaient d'improviser en public. Ils optaient souvent pour des pratiques plus adaptées à leurs aspirations (jazz, rock, par exemple). Toutefois, certains instruments ont conservé une tradition d'improvisation (orgue). Un revirement s'est opéré récemment pour deux raisons : (1) économiques : les robots musiciens trouvent de plus en plus difficilement des débouchés professionnels. Les autorités de tutelle, conscientes de l'engorgement, privilégient de plus en plus la formation des amateurs ; (2) la montée des méthodes dites "actives " (ce n'est pas la méthode qui est active mais l'élève...). Ces méthodes, déjà anciennes, ont leurs avantages et inconvénients, mais en général elles prônent une approche sensorielle, "aurale", avant toute démarche théorique, et restituent à l'élève son autonomie et un espace pour les pratiques

En ces temps postmodernes et eu égard (1) à la globalisation de la demande éducative musicale, (2) à la raréfaction des maîtres traditionnels, (3) au développement exponentiel de l'accès des jeunes à une documentation sonore électronique virtuelle pratiquement illimitée et (4) aux récentes avancées de type TICE, favorisant la relation directe entre l'apprenant et le savoir, l'intégration de l'écoute des documents sonores et de la lecture des partitions au protocole d'enseignement de la tradition musicale arabe du Proche-Orient devient inéluctable. Car il s'agit bien ici d'une intégration et non pas d'une autonomisation au sein d'une procédure totalement autodidacte : « La pédagogie orale est directe et efficace. L'élève écoute son maître et reproduit instantanément le passage exécuté en imitant tous les gestes. Il est donc important de voir comment joue le maître, de sorte que l'enregistrement seul ne suffit pas » (During, 2010, p. 267). De même en est-il pour les directives (verbales et par l'exemple) du maître dont le rôle est fondamental pour l'accomplissement du cheminement initiatique. Il s'ensuit que l'apprentissage réplicatif de base, propre à la phase I est impraticable à partir d'archives enregistrées (ou diffusées) parfois à des diapasons éloignés de l'accordature instrumentale usuelle et à des positions de transposition ardues pour les débutants, d'autant plus qu'elles véhiculent des énoncés hétérophoniques complexes. Aussi l'écoute des archives est-elle profitable à la phase I de l'initiation, préférentiellement selon le MA_1, propre à l'imprégnation/mémorisation informelle intégrée au processus d'apprentissage explicite. Plus particulièrement en phase II, une telle écoute constitue, au même titre que l'étude d'une partition, un apport admissible selon le MA_2, permettant d'enrichir les variantes paradigmatiques des énoncés mémorisés, pourvu qu'elle soit directement monitorée par le maître[34]. Enfin, l'audition des archives en MA_1 (mâtiné de MA_2) constitue une voie utile à l'autodidaxie caractérisant la phase III, celle-ci étant rendue possible suite à l'accomplissement formateur herméneutique (de maître à disciple) de la phase II. C'est seulement à cette condition que le constat qui suit est valable : « Il n'y a certes plus le rapport ancien de maître à disciple mais un rapport inédit, où quelque chose aussi se passe » (Molino, 2007, p. 519).

Conclusion

L'application à l'initiation traditionnelle d'une lecture didactique contemporaine conduit, plutôt qu'à une profanation du mystère, à une utile compréhension scientifique du processus fondamentalement pédagogique de l'initiation musicale aurale, en prélude à sa réhabilitation dans le cadre de l'enseignement institutionnel. Plus particulièrement, cette approche permet de reformuler l'usage médiatique pédagogique des supports, partition et enregistrement sonore, susceptibles de fixer les

exploratoires que l'enseignement académique avait tendance à éliminer » (François Madurell, 16 janvier 2011, com. pers.).

[34] Témoignage personnel de Nidaa Abou Mrad : lorsque Fawzi Sayeb m'a initié à la tradition musicale arabe (entre 1986 et 1991), il ne s'est pas contenté du seul média aural, mais a eu recours à l'écoute des archives de 78 tours, surtout les enregistrements du violoniste syro-égyptien Sami Chawa, pour compléter son enseignement instrumental (de *ʿūdiste* à violoniste de formation initiale européenne, notamment, de violon baroque et de vièle médiévale) et accélérer/catalyser l'apprentissage. Cette écoute était tantôt partagée et commentée en direct et/ou en différé, tantôt laissée à la discrétion de l'apprenant, avec monitorage à distance.

énoncés pour les transmettre, dans le sens de leur inféodation au prérequis du protocole herméneutique, sans quoi ces supports constituent un obstacle plutôt qu'un catalyseur.

Bibliographie

ABOU MRAD, Nidaa, 2004, « Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe », *Cahiers de musiques traditionnelles*, N° 17, Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 183-215.

ABOU MRAD, Nidaa, 2006, « Le legs musical noté par Ṣafiy a-d-Dīn al-Urmawī : approche systémique critique et transcription », *Musurgia XIII/1*, Paris, ESKA, p. 41-61.

ABOU MRAD, Nidaa, 2007, « Clés musicologiques pour l'approche du legs de Mīẖā'īl Maššāqa (1800-1888) », *Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen*, n° 1, Baabda (Liban), Éditions de l'UPA, p. 115-180.

ABOU MRAD, Nidaa, 2010, « L'isotopie sémantique en tant que révélateur de l'exosémie musicale », *Musurgia* XVII/1 (2010), Paris, p. 5-15.

CHAILLEY, Jacques, 1967, *La musique et le signe*, Éditions d'aujourd'hui.

CHALFOUN, Alexandre, 1922-1926, *Rawḍat al-Balābil* [Jardin des rossignols], Le Caire.

CHAWA, Sami, 1921, *Méthode de violon*, éditée par l'auteur, Le Caire.

CHEVAIS, Maurice, 1937-43, *Éducation musicale de L'enfance*, Tome I. L'enfant et la musique, Tome II. L'art d'enseigner, Paris, A. Leduc.

ḌĀKIR BEK, Muḥammad, 1895, *Ḥayāt al-insān fī tardīd al-alḥān* [Vie de l'homme et répétition des mélodies], le Caire, Maṭba'at al-Liwā'.

ḌĀKIR BEK, Muḥammad, 1903, *Tuḥfat al-maw'ūd b-ita'līm al-'ūd* [Chef d'œuvre promis pour l'enseignement du *'ūd*], le Caire, Maṭba'at al-Liwā'.

DELEUZE, Gilles, 1969, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit.

DÉTIENNE, Marcel, 1981, *L'invention de la mythologie*, Gallimard, Paris.

DURING, Élie, 1994, « Postface / interface : Tradition, sens, structure », During, Jean, *Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Paris, Verdier, 1994, p. 407-424.

DURING, Jean, 1991, *Le répertoire-modèle de la musique iranienne : Radif de tar et de setar de Mirza 'Abdollah, version de Nur 'Ali Borumand*, Téhéran, Éditions Soroush, rééd. 2006, *The Radif of Mirzâ 'Abdollâh, A Canonic Repertoire of Persian Music*, Teheran, Mahoor.

DURING, Jean, 1994a, *Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Paris, Verdier.

DURING, Jean, 1994b, « Question de goût : L'enjeu de la modernité dans les arts et les musiques de l'Islam », *Cahiers de musiques traditionnelles*, « Esthétiques », N° 7, Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 183-215.

DURING, Jean, 2010, *Musiques d'Iran. La tradition en question*, Paris, Geuthner.

ERGUNER, Ahmed Kudsi, 1990, « Alla turca – alla franca : les enjeux de la musique turque », *Cahiers de musiques traditionnelles*, N° 3, Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 45-56.

FELDMAN, Walter, 1996, *Music of the Ottoman Court, Makam*,Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung.

HOURANI, Albert, 1962, *Arabic Thought in the Liberal Age 1798-1939*, London, Oxford University Press.

HOUSSAYE, Jean, (dir.), 2002, *La pédagogie, une encyclopédie pour aujourd'hui*, Paris, éd. ESF, Coll. « Pédagogies ».

JACKSON, Jean, 1995, "Preserving Indian Culture: Shaman Schools and Ethno-Education in the Vaupés, Colombia", *Cultural Anthropology*, Volume 10-3, p. 302–329.

JAQUES-DALCROZE, Émile, 1958, *Le Rythme, la Musique et l'Éducation*, Delachaux et Niestlé, éd. Foetisch.

JOUBERT, Claude-Henri, 1988, « Métier : musique ! Quel enseignement musical pour demain ? » n° 2, IPMC.

LAGRANGE, Frédéric, 1994, « Musiciens et poètes en Égypte au temps de la Nahda », thèse de doctorat (n. p.), Université de Paris VIII, Saint-Denis.

LAGRANGE, Frédéric, 1996, *Musiques d'Égypte* [livre accompagné d'un CD anthologique], Paris, Cité de la Musique/Actes Sud).

LAGRANGE, Frédéric, 1999, « Une relecture du legs de l'école khédiviale », com. inéd. Congrès de l'Académie de Musique Arabe, USEK (Liban).

LANGER, Suzanne K., 1954 (1941, 1951), *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, New York, Mentor Edition.

LORTAT-JACOB, Bernard, 1987, « Improvisation : le modèle et ses réalisations », *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, ouvrage collectif, Bernard Lortat-Jacob (éd.), SELAF, Paris, p. 45-59.

MABRU, Lothaire, 1997, « Ripataoulère et fanfare : de l'auralité », *Entre l'oral et l'écrit*, Parthenay (France), FAMDT.

MARTENOT, Maurice, 1970, *Principes fondamentaux de l'éducation musicale et leur application*, Livre du maître, Paris, éd. Magnard.

MAŠŠĀQA, Miḫā'īl, 1899 (1840), *A-r-Risāla a-š-šihābiyya fī a-ṣ-Ṣinā'a al-mūsīqiyya* [*Épître à l'Émir Chehab, relative à l'art musical*], éd. Louis Ronzevalle, Beyrouth, Imprimerie des Pères jésuites.

MELLOTT, Noal, 1981, « Bibliographie spécialisée, l'enfance en milieu traditionnel en Afrique Noire », *Journal des africanistes*, vol. 51-1-2, p. 293-316.

MEULEMANS, Thierry, 1998, *L'Apprentissage implicite. Une approche cognitive, neuropsychologique et développementale*, Paris, Solal.

MILLS, E., MURPHY, T., (dir.), 1973, *The Suzuki Concept: An Introduction to a Successful Method for Early Music Education*, Berkeley, Diablo Press.

MIṢRĪ, Ibn Manẓūr al-, 1975, *Abū Nuwās fī tārīḫihī wa-šiʿrihī* [*Abū Nuwās, biographie et poésie*], Beyrouth, Dar al-Jīl.

MOLINO, Jean, 1975, « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu 17 (1975)*, p. 46-49.

MOLINO, Jean, 2007, « Qu'est-ce que l'oralité musicale ? », *Musiques une encyclopédie pour le XXI^e siècle* (Nattiez), volume 5, p. 477-527.

NGOMA, Ngambu (Ferdinand), 1981, *Initiation dans les sociétés traditionnelles africaines, le cas de Kongo*, Kinshasa, P.U.Z.

ORFF, Carl, KEETMAN, Günild, 1967, *Musique pour enfants. I Pentatonique*, Belgique, Schott Frères.

PICARD, François, 2001, « La tradition comme réception et transmission (Qabala et Massorèt) », *Approches herméneutiques de la musique*, Jacques Viret (éd.), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, p. 221-233.

RACY, Ali Jihad, 1976, « Record Industry and Egyptian Traditional Music: 1904-1932 », *Ethnomusicology*. Vol. XX, No. 1 (January): 23-48.

RACY, Ali Jihad, 1977, « Musical Change and Commercial Recording in Egypt, 1904-1932 », PhD Dissertation, University of Illinois, Urbana, Illinois.

RACY, Ali Jihad, 1991, "Historical Worldviews of Early Ethnomusicologists: An East-West Encounter in Cairo, 1932", *Ethnomusicology and Modern Music History*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press; 1992, « Musicologues comparatistes européens et musique égyptienne au Congrès du Caire », *Musique arabe, Le Congrès du Caire de 1932*, Schéhérazade Hassan (éd.) CEDEJ, Paris, p. 109-122.

RAYESS, Akram, 2010, « The Role of Traditional Arab Music Internet Forums in the Reconstruction of "Musical" Memory », Colloque « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission », Université Antonine (Liban) 4 et 5 juin 2010, non publié.

RIZQ, Qasṭandī, 1936, *Al-mūsīqī a-š-šarqī wa-l-ġinā' al-'arabī. Nuṣrat al-ʃidaywī Ismā'īl gi-l-funūn al-jamīla wa-ḥayāt 'Abduh al-Ḥāmūlī* [La musique orientale et le chant arabe. Du soutien du khédive Ismaël aux beaux-arts et de la vie de 'Abduh al-Ḥāmūlī], vol. 1, Le Caire, al-Maṭba'a al-aṣriyya.

HĀŠEM, Muḥammad (1889), *Sazenda* [recueil de notation du répertoire musical ottoman], Istanbul.

WILLEMS, Edgar, 1970-72, *L'oreille musicale, Tome I. La préparation auditive de l'enfant, Tome II. La culture auditive, les intervalles et les accords*, Bienne, éd. Pro Musica.

WRIGHT, Owen, 1978, *The modal system of Arab and Persian music 1250-1300*, London, Oxford University Press.

Documentation électronique

BASTIDE, Roger, 2005, « Initiation », *Encyclopædia Universalis*, CD-Rom.

LEUCHTER, Catherine, 2000-2002, « Oralité et lecture dans l'apprentissage instrumental » – Formation continue CEFEDEM Rhône – Alpes http://sites.google.com/site/pedagogiemusicale/.

LORTAT-JACOB, Bernard, 2006, « La force de l'oralité », http://lortajablog.free.fr/.

PÉPIN, Jean, 2005, « Tradition », *Encyclopædia Universalis*, CD-Rom.

Discographie

POCHÉ, Christian, MOUSSALI, Bernard, 1987, *Archives de la musique arabe - vol. 1, anthologie de 78 tours en CD et livret musicologique, Ocora Radio France – Institut du Monde Arabe*, Paris, Ocora HM CD 83.

LAGRANGE, Frédéric, 1993-2001, *Les Archives de la musique arabe*, compilations de 78 tours en CD avec livrets musicologiques, Paris, Club du Disque Arabe.

RTMMAM n° 4 (2010)

Formes improvisées, semi-improvisées et fixées : le disque 78 tours comme source d'information

Frédéric LAGRANGE[*1]

En appliquant au domaine de la musique arabe savante les travaux de B. Nettl, AJ Racy (1978) a le premier examiné le support 78 tours comme à la fois reflet et vecteur d'une évolution dans la pratique musicale égyptienne au début du XX[e] siècle. Ses travaux ont été complétés par Lagrange (1994) et Abou Mrad (2002), qui se sont tous basés sur un corpus important d'enregistrements compris entre 1903 et 1932. Ces enregistrements d'une pratique musicale objectivement disparue dans la forme illustrée par ces disques ont rendu possible la description dans ses lignes principales d'une esthétique particulière, en dépit de la nécessaire déformation induite par l'acte d'enregistrement en lui-même et plus encore par les limitations techniques du support. La nature semi-improvisative de certaines formes (*dōr*, *qaṣīda* mesurée) y est illustrée. La diffusion progressive de ces documents anciens, dans les dernières années du XX[e] siècle, par le biais de rééditions sous forme de disques compacts, a permis une réévaluation d'une production souvent rejetée dans une sorte de *ǧāhiliyya* musicologique par les tenants d'une historiographie nationaliste de la musique, qui y voient une musique de pachas ou d'Ottomans, et la disqualifient donc sous la double accusation d'extranéité et d'élitisme. Cette diffusion a aussi, dans une moindre mesure, jeté les semences d'une révolution épistémologique dans l'interprétation / réinterprétation de ce corpus patrimonial, après des décennies de fixisme, d'académisme, de valorisation du rôle du « compositeur » aux dépens de l'exécutant (*mu'addī*), montrant que la dialectique composition/interprétation est au coeur de la dynamique de l'école savante égyptienne.

[*] Université de Paris-Sorbonne (Paris IV).

[1] Cet article a bénéficié des remarques, échanges et conversations menés avec Mohsen Soua (sur le site www.zamanalwasl.net) et Mustafa Said.

Depuis une décennie, la facilitation des échanges via Internet et la création de forums[2] dédiés à cette production pré-1930 a mené à une considérable étendue du corpus sur lequel peuvent travailler les musicologues. La constitution de collections quasi-complètes des enregistrements commerciaux des grands vocalistes solistes de l'avant-guerre, tels Yūsuf al-Manyalāwī (m. 1911), 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī (m. 1912), Sayyid al-Ṣaftī (m. 1939) ou Sulayman Abū Dawūd (non documenté) a été ainsi rendue possible. Certaines intuitions initiales concernant la nature improvisative, semi-improvisative ou fixée des pièces peuvent désormais être nuancées. Comme Luc Moullet qui réagissait en 1993, dans le domaine des études cinématographiques, à la *doxa* de la « politique des auteurs » qui privilégie systématiquement le rôle du metteur en scène, en suggérant une étude de la « politique des acteurs » et en estimant qu'un James Stewart ou un Cary Grant porte autant la création qu'un Raoul Walsh ou un Frank Capra, il nous faut examiner de près dans la musique savante égyptienne des premières décennies du XX^e^ siècle la « politique des chanteurs » : les modes d'interprétation et la liberté prise vis-à-vis du canevas composé est à la fois lié à l'appartenance générique de la pièce *et* à la personnalité des vocalistes.

La question de la variation doit être saisie sur deux plans :

(1) variation par rapport à un modèle lui-même très virtuel, en l'absence d'enregistrements de l'oeuvre par son créateur (compositeur ou compositeur/chanteur) et dans l'ignorance où nous serions du statut de cet enregistrement : performance ou modèle. En tout état de cause, le modèle ne peut être reconstitué qu'à partir d'un examen se basant sur des critères « internes » et « externes » ; par internes, je veux dire la comparaison entre différents enregistrements de la même pièce par des vocalistes et ensembles différents, permettant de repérer des invariants : la séquence introductive du *dōr* (*maḏhab*), la première phrase du *dōr*, les « phases/phrases obligées » du parcours mélodique. Par critères externes, je veux dire la réputation des interprètes rapportée par les sources contemporaines et la mémoire des collectionneurs, en ce qui concerne leur traitement des œuvres : le surnom *al-muṭrib al-'amīn* (le chanteur fidèle) accolé à Sayyid al-Ṣaftī, bien qu'il pose le problème de ce que peut signifier l'*amāna* (fidélité) dans un art où la faculté d'apport personnel est un horizon d'attente du public et un critère d'excellence, ce surnom décerné par les contemporains est manifestement à prendre en considération dans la détermina-

2 Les principaux au moment de la rédaction (octobre 2010) sont : http://www.zeryab.org ; http://www.sama3y.net ; http://www.zamanalwasl.net. Le dernier est celui dont l'orientation musicologique est la plus nette. La langue de fonctionnement de ces forums est principalement l'arabe, et de façon secondaire l'anglais, ce qui définit le public visé : ce n'est qu'accessoirement celui des musicologues et ethnomusicologues occidentaux, car il s'agit au premier chef de diffuser la musique arabe savante (même si les critères de cette catégorisation divergent notablement d'un forum à l'autre, Zamanalwasl étant notoirement le plus « strict ») parmi les amateurs arabophones, dans une optique militante de réaction contre la musique de variété contemporaine. L'obtention des fichiers est soumise à l'admission comme membre, plus ou moins difficile à obtenir, élément limitant objectivement la diffusion de cette musique, mais assurant néanmoins une circulation des documents sonores sans commune mesure avec ce qu'elle était au temps des collectionneurs, une décennie auparavant.

tion des invariants et des intentions compositionnelles de l'oeuvre, par opposition à la performance enregistrée ;

(2) la variation doit aussi être saisie entre deux enregistrements d'une même œuvre par le même chanteur auprès de compagnies différentes, les « doublons », afin de repérer dans quelle mesure la variation interne chez un chanteur soliste est question de performance, ou question de « politique d'acteur », une version personnelle de l'oeuvre se formant et se fixant progressivement, habitée des idiosyncrasies de chaque interprète.

Je souhaite donner quelques exemples des difficultés épistémologiques liées à l'utilisation des enregistrements sur support 78 tours, en commençant par une comparaison discours / documents authentiques, puis avec la comparaison de deux enregistrements d'une même pièce, appartenant au groupe des « *dōr*-s monumentaux » : je veux dire par là les *dōr*-s très composés comportant une importante suite de passages imposés, en double contraste avec d'une part les *dōr*-s primitifs et les *dōr*-s ḥāmūliens à large improvisation, et d'autre part les *dōr*-s tardifs, dont on ne connaît malheureusement aucunement les virtualités d'improvisation puisque étant postérieurs à l'installation en Égypte de l'industrie du disque, l'effet pervers des lois sur la propriété intellectuelle les empêcha d'entrer dans le patrimoine commun et d'évoluer selon les interprétations de chacun[3].

La première génération de musicologues arabes laissent transpirer une grande lassitude à l'égard du *dōr*, que l'on sent pointer dans certains écrits dès la fin de la guerre trouve sans doute son explication dans la disparition de la génération de l'émulation. Manyalāwī mort en 1911, Ḥilmī en 1912, Abū Dawūd mort ou retiré du métier après 1921 (Kāmil al-Ḫula'ī le présente implicitement comme encore en activité à cette date, mais plus aucune maison de disque ne l'invite à enregistrer[4]), Sāliḥ ʻAbd al-Ḥayy sans doute trop répétitif, Sayyid al-Ṣaftī et Zakī Murād peut-être trop sages dans des pièces de plus en plus complexes, de plus en plus composées, de plus en plus longues, mais de moins en moins mûries par une pratique commune, le *dōr* semble verser dans un automatisme fatal au *ṭarab*, comme une machine trop bien huilée qui commence à tourner à vide. Le littérateur et encyclopédiste Aḥmad Taymūr Pacha

3 Ces pièces tardives, parmi lesquelles on citera en premier lieu les *dōr*-s de Dāwūd Ḥusnī (m. 1937) et de Zakariyyā Aḥmad (m. 1961) composés spécifiquement pour Umm Kulṯūm durant la décennie 1925-1935, pâtissent ironiquement de leur date de composition : les pièces plus anciennes bénéficient d'une époque (avant 1920) où l'industrie du disque tente de reproduire, dans le cadre des limitations techniques du medium, la réalité d'une performance. Les chants ultérieurs bénéficieront de l'invention du fil puis de la bande magnétique, permettant l'enregistrement effectif d'une performance. Mais les pièces composées entre les années 20 et 1935, et plus généralement avant l'après-seconde guerre mondiale, ne sont connues que sous leur forme de produit manufacturé pour l'industrie du disque (ou pour le cinéma musical), et il ne subsiste donc aucune trace des concerts au cours desquels elles furent interprétées.

4 Voir Ḫula'ī, 1921, photographies des chanteurs en début d'ouvrage : le chanteur y apparaît comme un homme d'une cinquantaine d'années, élégamment habillé, portant stambouline et tarbouche, une canne à la main. La légende le qualifie d'*al-muṭrib al-'adīb*.

tire très respectueusement la sonnette d'alarme dans un article initialement publié en 1917 (Taymūr, 1963, p. 167-180) :

« *A Dieu ne plaise, en parlant des défauts d'interprétation* [du *dōr*], *je ne vise pas les défauts artistiques, mais tout ce qui déplait au public des connaisseurs [...] les règles suivantes devraient être observées pour qu'un dōr soit agréable à entendre: l'utilisation de plusieurs modes [...] afin d'éviter la monotonie; que l'esprit de la mélodie soit en accord avec le texte; que l'on cesse ces répétitions ennuyeuses (nous voulons parler des répétitions de phrases musicales, et non de phrases du texte, bien que ces dernières ne soient guère louables non plus* ».

Le compositeur et musicologue Iskandar Šalfūn, comme à son habitude, met moins de formes et c'est à une critique au vitriol qu'il se livre dans son *Rapport sur l'état de la musique en Égypte*, paru en 1922. On ne peut résister au plaisir de citer de larges extraits des six pages ironiques qu'il consacre au *dōr* :

« *On trouve de graves fautes dans la composition des* dōr-*s : ressemblances, scléroses, emprunts, plagiat [...] Le* ma<u>d</u>hab *est composé de façon mécanique, lentement et paresseusement. [...] L'un des défauts les plus lassants dans les* dōr-*s est la répétition des mêmes phrases musicales, ce qui ennuie l'auditoire au plus haut point. On a pourtant démontré aux compositeurs, à maintes reprises, que ces répétitions étaient la cause de la lassitude du public et la raison de leur actuel engouement pour l'opérette et les rengaines (*ṭaqāṭīq*) les plus vulgaires. Combien de fois ont-ils entendu ces reproches ? Et pourtant ils s'entêtent, ce qui est bien la preuve de leur incompétence et de l'assèchement de leur imagination. Ce ne sont pas des créateurs, mais des conservateurs attachés à leurs traditions, ne connaissant que l'imitation aveugle [...] Que fait le compositeur après avoir fini son introduction (*ma<u>d</u>hab*) ? Il reprend la phrase musicale du premier hémistiche et ne cesse de la répéter, étouffant toute vie en elle, en la dépliant et la repliant sans répit ; si au moins tout cela faisait entendre une mélodie différente de celle de l'introduction... Las ! cette pauvre phrase est rejouée à l'identique, et en vertu d'une loi bancale doit être répétée deux fois en chant et deux fois en traduction instrumentale. Après cette première phrase (*ʿibāra*), le compositeur réfléchit longuement à la seconde. Que croyez-vous qu'il fit ? Il répète encore une fois la phrase précédente, avec un changement infime dans la conclusion ; et il faut bien sûr la chanter deux fois et la traduire instrumentalement deux fois. Quant à la troisième, elle ressemble furieusement aux deux premières, ce qui n'est guère surprenant, puisqu'il s'agit d'une copie conforme qui n'en diffère qu'en conclusion [...] Enfin arrive le moment du responsorial (*hank*) [...] Les choristes (*ma<u>d</u>habgiyya*) doivent répéter deux ou trois fois leurs réponses, mais si le chanteur est occupé à allumer une cigarette, ou à siffler un verre de liqueur, alors pourquoi pas cinq ou dix fois [...] Quand vient le moment des soupirs mélodiques (*ʾāhāt*), le compositeur sait qu'il doit se lancer dans de longues phrases. Qu'importe si dans notre langue le "*āh*" est un soupir de douleur ; le compositeur ne s'abaisse pas à de telles considérations et*

il en inclut une section dans chacune de ses pièces, qu'elle soit justifiée ou non [...] Il faut au compositeur un mois ou plus pour terminer son dōr*; l'oeuvre mérite-t-elle tant de temps et tant d'effort ? S'agit-il d'un* dōr *ou d'un opéra ? Tout ceci parce que Monsieur le Compositeur ignore la notation. Il compose donc chaque jour une section, qu'il passe la journée à graver dans sa mémoire. Le lendemain, il lui ajoute une phrase, et travaille à ne pas oublier la composition de la veille; parfois, ces Messieurs utilisent de ces vieux phonographes à rouleaux de cire, mais il leur faut quand même trois à quatre mois pour mener à bien leur travail, ce qui n'empêche pas certains de plagier une phrase par-ci dans un* dōr *ancien, une phrase par-là dans un* muwaššaḥ *oublié...* ».

Même Maḥmūd Aḥmad al-Ḥifnī, pourtant réformateur moderniste, s'inquiète de l'abandon des traditions improvisatrices dans un de ses éditoriaux de 1935 :

« *Ils* [les chanteurs] *se contentent des mouvements préparés par le compositeur, apprennent les pièces avec un respect aveugle, les récitent comme des perroquets, incapables de distinguer les passages les plus beaux des faiblesses ou des laideurs de la composition. C'est pourquoi ils n'improvisent jamais dans ce qu'ils ont appris, ils ne dévient jamais de la voie qui leur a été inculquée, même dans les répétitions. Ce n'est pas qu'ils soient respectueux dans leur interprétation ou soucieux de l'art des compositeurs, c'est parce qu'ils en sont incapables* » (Ḥifnī, 1935, p. 1).

Il est cependant évident pour l'auditeur moderne que ces jugements extrêmement sévères ne sont aucunement illustrés par les enregistrements datant du début de l'ère du 78 tours : bien au contraire, la plupart des disques, qu'il soient le fait de grands maîtres ou de chanteurs du second rang, voire de chanteuses pourtant le plus souvent mal considérées, sont d'une qualité artistique remarquable, dont on ne sait si elle doit être attribuée à une volonté consciente de laisser une trace dans l'histoire, ou à un effet paradoxalement bénéfique de la contrainte technique, qui force le vocaliste et son ensemble à élaguer ou limiter les simples répétitions, pour parvenir à un « résumé de performance » d'une invention et d'une créativité notables.

La pièce proposée pour comparaison est le *dōr* en *maqām Ḥigāzkār* de Dāwūd Ḥusnī *Da' el-'azūl da men fekrak* (Ne prête pas attention aux blâmeurs), dont la date de composition est inconnue, mais précède l'ère du phonographe. Son aspect très construit et la date de naissance de Ḥusnī laissent penser qu'il date de la dernière décennie du XIX^{e} siècle. Il est extrêmement dommageable pour la recherche que le disque Zonophone Z102304/5 sur lequel Ḥusnī enregistra cette pièce en octobre 1905 (parution au catalogue de 1906) ne soit pas disponible. Le premier enregistrement de cette pièce par l'hymnode et chanteur profane Yūsuf al-Manyalāwī (v. 1850-1911) est un disque de marque Sama' al-Mulūk, une compagnie créée pour le compte des grands magasins Orosdi Back au Caire, et dans la pratique enregistré en novembre 1905 puis pressé par la compagnie allemande Beka en 1905/1906. Ce *dōr*-monument est enregistré sur

deux disques double-face ou une combinaison de disques double-face et mono-face (1246-7-8-9). La durée de l'enregistrement, après traitement du son, représente 13'44". Le second enregistrement date de janvier 1908, et fut effectué par l'ingénieur du son britannique G. Dillnutt ; il s'agit de la seconde campagne d'enregistrements Gramophone en Égypte (après la première série de Fred Gaisberg en avril 1907). Le disque est distribué six mois plus tard, en août 1908, sous forme de quatre faces totalisant après traitement du son 18 minutes. Il est hautement vraisemblable que ces durées sont sensiblement inférieures à une performance en situation de concert privé ou public, dans laquelle entrerait une part de répétition, suite à l'interaction avec l'auditoire, et une demande d'invention, qui n'est pas possible dans le cadre du support 78 tours, quand bien même les membres de l'ensemble acclament parfois le chanteur.

On se servira comme élément de comparaison d'une autre version de cette même pièce, celle de Muḥammad Salīm (Odéon 45059), enregistrée vers 1910 sur trois faces (10'44"), et qui permet de repérer l'apport propre de Manyalāwī dans cette pièce, en supposant qu'un « petit-maître » comme Muḥammad Salīm (sur lequel on ne dispose d'aucune information) n'était pas supposé apporter une marque aussi définitive sur l'oeuvre qu'un artiste de la trempe d'« Abū Ḥaggāg » comme le surnomment affectueusement les membres de l'ensemble. On concentrera l'analyse sur la dernière section de l'oeuvre, à partir des vers *miskīn yā 'albi ṣabrak ṭāl* (7'30" > 10'12"), avec passage en mode Ramal/Mukhālif, les « soupirs » (*āhāt*) finaux et le retour à une cadence finale (*qafla*) en mode Ḥigāzkār. Ce *dōr*, dans son architecture générale, est basé sur un effet d'attente et d'agacement par épuisement des possibilités de l'échelle modale de Ḥigāzkār, laquelle dans les deux enregistrements est explorée de façon quasi exclusive dans les trois premières faces des deux disques constituant l'enregistrement.

Texte :

دع العذول دا من فكرك / دا الميل إليه مش ح يفيدك
لو كنت اخالف لك أمرك / بالطبع اهي روحي في إيدك

العشق ما كان لي ع البال /أصل الهوى هي عيوني
مسكين يا قلبي دا صبرك طال / خليت عواذلك لاموني
يا اهل الغرام والله الملام / مش ع المرام انصفوني
زاد بي الأنين أروح لمين / دانا مسكين يا عاشقين اعذروني

Analyse de la version Gramophone

La version de ce *dōr* la plus connue des collectionneur et la plus diffusée est le disque de 1908 enregistré par Yūsuf al-Manyalāwī, lequel demeura la toute pre-

mière référence du catalogue de la compagnie Gramophone pendant au moins une décennie.

On ne repère avant la section finale de cette pièce que quelques allusions sortant du Ḥigāzkār, manifestement traité ici, comme d'autre pièces, comme un mode entretenant une parenté structurale avec l'échelle Sīkāh : ainsi dans l'introduction-*maḏhab*, ou lors de très courtes phrases en Sīkah *baladī* sur le degré *kardān* (5'01'' puis 8'45''). La version comporte également à 6'43'' une courte phrase en Rāst placé sur *kardān*, au sommet de la mélodie ; même s'il y a quelques ambiguïtés sur le plan vocal, les instrumentistes le comprennent clairement comme un passage Rāst dans leur traduction instrumentale (*tarjama*), jouée par le *qānūn*.

La sortie définitive de l'échelle fondamentale du mode Ḥigāzkār est tardive, sur le vers *ya-hl el-ġarām wallā(h) l-malām / meš 'al-marām enṣefūni*, par une première série de phrases en Sīkāh et Ramal (15'27'') sur le degré *kardān*, puis en Bayyātī sur le degré *nawā*, avec cadence-*qafla* finale en Sīkāh sur *kardān*, conclusion générale de la pièce apparemment irrégulière et dérogeant à la règle principale des compositions puisque le *dōr* est en *maqām* Ḥigāzkār et qu'une pièce doit obligatoirement se clore dans son mode principal et sur la fondamentale de celui-ci (le degré *rāst*), c'est-à-dire dans l'échelle et sur le degré signalés dans l'introduction-*maḏhab*.

Manyalāwī imprime ses marques stylistiques caractéristiques tout au long de l'enregistrement : un allongement hautement mélismatique du mot *lēh* (14'36'') ; des jeux rythmiques dans le découpage des deux mots *'awāz / lak / lāmūnī* (14'13'') ; la répétition de *heyya* (14'50''). La *qafla* suspendue finale y apparaît comme un manque de temps avant la conclusion de la face du disque, le chanteur étant emporté dans son élan créatif, et l'enregistrement s'analyse alors comme une performance authentique de création simultanée exploitant au maximum la piste du Sīkāh suggérée par le compositeur même dans son *maḏhab*. La première tentation est de considérer cette conclusion atypique comme une conséquence des limitations techniques du support, impression renforcée par le fait que, contrairement à l'usage des disques 78 tours, on n'entend aucune improvisation instrumentale sur le cycle *bamb* à la fin de la pièce, le disque se terminant de façon abrupte.

Analyse de la version Sama' al-Mulūk

Il s'agit d'un couple de disques bien moins diffusés et connus que la version « classique » de 1908, et qui la précède de trois ans. La découverte de la version Sama' al-Mulūk dans des collections privées amène à reconsidérer ce premier jugement sur la version Gramophone en tant que « moment d'extase » du chanteur, habité d'idiosyncrasies filles du moment, permettant la création instantanée d'une ligne mélodique originale. La première remarque qui s'impose est que les éléments *maqāmiens* constituant l'architecture du *dōr* sont les mêmes entre les deux versions du chanteur, et divergent donc toutes deux de la version-témoin de Muḥammad

Salīm, à l'exception de quelques variantes mineures. La construction est donc identique au niveau macrostructural : après l'exploration méthodique du troisième tétracorde (placé sur *kardān*) puis du second (où la tension est générée par l'alternance entre deux degrés-pivots, *nawā* et *jahākāh*), avec de nombreux allers-retours entre ces deux registres - sans altération prolongée de l'échelle et sans installation dans une autre couleur modale - la quatrième face est conçue comme jaculatoire, le soliste se décidant enfin à sortir de la *salṭana* (domination esthétique) du Ḥigāzkār qu'il avait épuisé.

On retrouve la même préparation au passage en Sīkāh final, avec une *qafla* plus mélismatique encore (4'58''). Il manque à cette version la phrase originale en Rāst sur *kardān* de la version Gramophone ultérieure, qu'on peut analyser désormais, après comparaison, comme un ajout de l'ordre de l'inspiration immédiate ; on trouve par contre une phrase comparable en *'Uššāq* (5'49''), ce qui laisse penser que l'improvisation se produit sur des « plages » de l'oeuvre que se réserve l'interprète aux mêmes moments-pivots de la composition.

La première sortie du Ḥigāzkār dans la version Sama' al-Mulūk est un passage de moins d'une minute en (aspect) Bayyātī (10'12''-10' 51'') par lequel s'ouvre la dernière face et qu'on ne trouve pas du tout dans la version longue de Gramophone : il semble donc s'agir soit d'une création immédiate, soit d'un élément « facultatif » créé par le chanteur soliste au fur de ses interprétations de la pièce, de concert en concert, et qu'il se sentait libre d'inclure ou non (et qu'il omet dans la version Gramophone, tout comme il omet dans la version antérieure la phrase en (aspect) Rāst sur kardān. Une minute plus tard, le parcours mélodique évolue vers Sīkāh (*baladī*) et Ramal sur *kardān* > Bayyātī sur *nawā*, en notant une ambiguïté entre Bayyātī et Šabā sur *nawā* (Rakb al-Bayyāti, selon l'appellation commune des hymnodes ?), puis Ramal et cadence/*qafla* finale... là encore en Sīkāh, mais descendant jusqu'au degré *tīk ḥiṣār*. La surprise pour l'auditeur est bien entendu qu'on retrouve dans une version antérieure de trois ans à la gravure Gramophone cette même « cadence/*qafla* suspensive », sans descente vers la fondamentale et sans rappel de l'échelle de départ, ce même effet qu'on pouvait penser fruit de l'exaltation dans la version de référence. De même, on y retrouve l'allongement hautement mélismatique du mot *ḫallēt*, le découpage des deux mots *'awaz / lak / lamūnī* en unités non signifiantes replacées dans le cycle avec anacrouses, c'est-à-dire les mêmes tours de force admirables et apparemment nés dans l'instant dans la version Gramophone.

Le premier enseignement de la comparaison entre deux versions différentes performées par le même chanteur (et non de versions différentes enregistrées par des chanteurs différents) est donc la prudence. Aucune conclusion définitive sur la politique interprétative ne peut être tirée à partir d'une simple comparaison entre deux versions enregistrées par des chanteurs différents. Le statut de l'enregistrement, performance créative instantanée brodant sur un canevas du compositeur initial, ou performance brodant sur un canevas secondaire installé par l'interprète, nourri de ses « tours de forces » et marques de fabrique, est

fonction à la fois de la renommée du vocaliste, des situations de production, du type d'oeuvre interprété, et de sa stylistique propre. Une approche comparatiste a encore beaucoup à nous apprendre sur les bases esthétiques de cette école, maintenant que des collections plus complètes sont à la disposition des chercheurs.

Bibliographie

ABOU MRAD, Nidaa, 2002, « Tradition musicale savante et renaissance de l'Orient arabe, Esquisse d'une philologie mélodique », Kaslik, Université Saint-Esprit, thèse de doctorat non publiée.

ABOU MRAD, Nidaa, 2004, « Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 17, Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 183-215.

ḤIFNĪ, Maḥmūd Aḥmad al-, 1935, *Al-Mūsīqā* 13 (16/11/1935).

ḪULA'Ī, Kāmil al-, 1922, *Nayl al-amānī fī ḍurūb al-aġānī*, Le Caire.

LAGRANGE, Frédéric, 1994, *Musiciens et poètes en Egypte au temps de la Nahḍa, Saint-Denis*, Université Paris 8, thèse de doctorat non publiée.

MOULLET, Luc, 1993, *Politique des acteurs*, Paris, Cahiers du Cinéma.

RACY, Ali Jihad, 1977, *Musical change and commercial records in Egypt 1904-1932*, Urbana, The University of Illinois at Urbana, unpublished PhD thesis.

ŠALFŪN, Iskandar, 1922, *Taqrīr 'an ḥālat al-mūsīqā al-miṣriyya*, Le Caire.

TAYMŪR, Aḥmad, 1963, *Al-Mūsīqā wa-l-ġinā' 'ind al-'Arab*, Le Caire, Laġnat našr al-mu'allafāt al-taymūriyya.

Discographie

Manyalāwī, Yūsuf al-, 1905/1906, *dōr* « Da' el-'azūl da men fekrak » [Ne prête pas attention aux blâmeurs], précomposition de Dāwūd Ḥusnī, disque Sama' al-Mulūk 1246-7-8-9.

Manyalāwī, Yūsuf al-, 1908, *dōr* « Da' el-'azūl da men fekrak » [Ne prête pas attention aux blâmeurs], précomposition de Dāwūd Ḥusnī, disque Gramophone 012251-54.

Salīm, Muḥammad, vers 1910, *dōr* « Da' el-'azūl da men fekrak » [Ne prête pas attention aux blâmeurs], précomposition de Dāwūd Ḥusnī, disque Odéon 45059.

Documents téléchargeables au lien électronique http://www.upa.edu.lb/editions-de-l-upa/publication/article/rtmmam-4-un-siecle-denregistrements-materiaux-pour-letude-et-la-transmission-1.html.

RTMMAM n° 4 (2010)

L'évolution de l'art du *ʻūd* égyptien en solo à l'aune du 78 tours

Tarek **A**BDALLAH[*1]

Le développement de l'art du *ʻūd* en solo est inhérent au vingtième siècle et étroitement lié au phénomène de l'enregistrement sonore. Malgré l'existence d'une riche bibliographie plurilingue consacrée aux musiques du monde arabe, relativement peu d'études sont dédiées au *ʻūd*. Celles-ci s'inscrivent généralement dans une perspective organologique historique et s'intéressent peu à la performance musicale et aux aspects techniques corrélatifs. Il est remarquable aussi que les rares recherches effectuées en Europe, dédiées au *ʻūd* et à sa pratique, se concentrent généralement sur l'école de Bagdad[2] au détriment de l'école égyptienne. Le présent article propose donc d'étudier le lien entre le développement de l'art du *ʻūd* en solo et l'apparition des 78 tours en Égypte, sur la période 1910-1930 et ce, par le biais de l'analyse de l'évolution des formes jouées, de la facture instrumentale, de l'accordage et des modes de jeu.

1- Le rôle de catalyseur du disque

L'arrivée de l'industrie du disque en Égypte à l'aube du XX[e] siècle est l'un des facteurs du bouleversement du champ musical égyptien, notamment, des points de vue des formes et de l'esthétique (Racy, 1977 et Lagrange, 1994, p. 133-267). Certes les disques 78 tours, par leurs contraintes de durée (trois à quatre minutes pour une face), contribuèrent au morcellement de la *waṣla* égyptienne. Mais, ils donnè-

[*] Musicien (*ʼūdiste*) égyptien, doctorant contractuel en Musicologie à l'Université Lumière Lyon 2, École doctorale 3-LA, Unité de Recherche UMR 5611- LIRE.

[1] Cet article a été écrit sous la supervision de Nidaa Abou Mrad, tandis que les documents sonores ont été aimablement fournis à l'auteur par Frédéric Lagrange et Mustafa Said.

[2] Jean Claude Chabrier, valorisa l'École du *ʻūd* de Bagdad, fondée par le chérif Muḥyī d-Dīn Ḥayydar en 1936, comme l'indique le titre de sa thèse, en tant que « mouvement de réhabilitation de la musique arabe et du luth oriental ». Pourtant, le style adopté par les *ʻūdistes* de cette école déroge largement aux normes traditionnelles.

rent la possibilité à des formes purement instrumentales, notamment, *taqsīm* et *samā'ī*, de se développer en tant qu'entités indépendantes de la structure globale de cette *waṣla*. Le disque a permis également aux musiciens pour la première fois d'entendre leurs musiques (improvisées, composées) en temps monté. Il leur a donné le loisir d'écouter d'autres instrumentistes venant d'ailleurs.

Rappelons que le concert traditionnel propre à l'école égyptienne de 'Abduh al-Ḥamūlī (1843-1901) est configuré autour de la macrostructure de la *waṣla*. Celle-ci consiste selon Nidaa Abou Mrad (2004, p. 204-208) en un parcours obligé[3] axé sur un macromode donné et se déroulant selon un schéma dialectique ternaire, en phases se différenciant en fonction du genre, de la métrique et de l'opposition précomposition/improvisation : (1) précompositions instrumentales (*dūlāb*, *bašraf*, *samā'ī*) et vocales (*muwaššaḥ*) en métrique mesurée ; (2) cantillations instrumentales (*taqsīm)* et vocales (sur poème vernaculaire *mawwāl* ou classique *qaṣīda)*, consistant en l'improvisation non-mesurée d'énoncés modélisés sur des formules-types modales et sur la métrique verbale ; (3) formes mixtes en métrique mesurée (*dawr* et cantillation de la *qaṣīda* sur la *waḥda*) comportant une alternance responsoriale d'énoncés improvisés et de phrases (répons) précomposées. Plus particulièrement le terme *taksim* désigne dès le XVII[e] siècle en musique ottomane une forme improvisative non-mesurée vocale et instrumentale assujettie à des progressions mélodiques modales codifiées selon le plan dit du *seyir*[4]. Cependant, avant l'avènement du disque et en raison de la prééminence du verbe (*logos*) dans la culture musicale arabe[5], le *taqsīm* instrumental égyptien est réduit à de courtes incises, consistant principalement en l'encadrement de la cantillation vocale (*mawwāl* ou *qaṣīda*) par des répliques instrumentales (*muḥāsaba*) de caractère cantillatoire, réalisées en écho (*tarjama*) aux énoncés chantés et souvent par un court prélude (*taqsīm istihlāl)* préfigurant cette cantillation. C'est cette dernière modalité d'improvisation que je nomme « *taqsīm* expositoire », s'agissant d'exposer rapidement les éléments les plus importants qui forment un *maqām* (Abdallah, 2009, p. 73-74). En revanche, « l'improvisation exploratoire », selon le lexique de Frédéric Lagrange (1996, p. 100), autrement dit « l'improvisation cantillatoire autonome », selon Nidaa Abou Mrad[6], reste au XIX[e] siècle l'apanage des chanteurs et ne concerne pas les instrumentistes égyptiens, ceux-ci ne connaissant pas encore de pratique équivalente au *taksim* exploratoire instrumental ottoman.

En revanche, les musiciens égyptiens semblent avoir intégré de nombreuses précompositions instrumentales ottomanes à la première phase de la *waṣla* dès le der-

[3] Selon le lexique de Bernard Lortat-Jacob (1987, p. 54-56).

[4] "An important development was that of an improvisatory form for both voice and instruments, the *taksim* (Arabic *taqsīm*), featuring flowing rhythm, codified melodic progressions (*seyir*) and modulation. The term *taksim* began to be employed in this sense during the early 17th century and was gradually adopted in both the Balkan and Arab provinces of the empire. The *taksim* became the centre of the new instrumental suite, the *fasıl-i sazende*, featuring several *taksim*, a *peşrev* and a *semaisi"* (Feldman, 2001).

[5] Le schème rituel musical abrahamique des religions monothéistes s'appuie prioritairement sur la cantillation ou profération musicalisée publique de la prose religieuse, selon Nidaa Abou Mrad (2009).

[6] Cet auteur considère le *taqsīm* instrumental comme l'équivalent d'une cantillation vocale à texte implicite : « Le phrasé instrumental de cette forme, en l'absence de toute parole explicite chantée, reflète par son débit microrythmique les idiosyncrasies métriques de la langue arabe, méritant totalement la dénomination de cantillation instrumentale » (Abou Mrad, 2005, p. 192).

nier quart du XIX^e^ siècle et ce, aux côtés de quelques pièces instrumentales autochtones composées souvent selon le modèle ottoman. Plus particulièrement le schéma structurel du *samā'ī* repose sur l'alternance entre quatre *khāna*-s/sections avec le *taslīm*/ritournelle, comme suit : K1TK2TK3TK4T (Abou Mrad, 2004, p. 196).

Selon Frédéric Lagrange (1994, p.188-190) « le *taqsīm* connaît une importante progression de la première décennie du XX^e^ siècle aux années 1930, permettant aux instrumentistes de sortir du rôle de faire-valoir des chanteurs et d'accéder à une large notoriété ». De fait, l'autonomisation du *taqsīm* exploratoire arabe par rapport à la cantillation vocale, tout en conservant les caractères métriques et modaux de la cantillation, est concomitante à l'avènement du 78 tours, tandis que son développement en tant que base du concert instrumental, sous forme de « *taqsīm* prolongé » (macroforme composant le propre des concerts du *'ūdiste* Fawzi Sayeb (1929-2010) donnés entre 1970 et 2002) attendra le dernier tiers du XX^e^ siècle[7]. De nos jours, malgré le phénomène d'acculturation qu'a subi le monde arabe au cours du siècle dernier[8], *taqsīm* et *samā'ī* sont toujours sollicités[9] par la plupart des *'ūdistes*, quelque soit leur culture d'origine.

De fait et outre les contraintes imposées par le *maqām*, le rythme, et la technique instrumentale, les musiciens de *l'ère phonographique*[10] se trouvent face à un nouveau défi : la durée limitée du disque. Cette contrainte incite les musiciens du premier tiers du XX^e^ siècle à établir une stratégie autre que celle suivie jusqu'alors dans les concerts publics. Dans le cas des formes précomposées comme le *samā'ī*, le chronométrage de la durée de chaque pièce s'impose avant l'enregistrement, le morcellement d'un *bašraf* ou d'un *samā'ī* (en ensemble comme en solo) est parfois inévitable. Quant aux formes semi-composées (*taḥmīla* et *bašraf* Qarahbaṭak), le temps dédié à l'improvisation de chaque soliste y est réduit au minimum (Vigreux, 1991, p. 8-9). Le *taqsīm* de deux minutes et demie à trois minutes est assurément le fait du disque.

---

[7] « L'autre innovation de taille [au début du XX^e^ siècle] est l'apparition d'une musique instrumentale de plus en plus autonome. Les musiciens du *taḫt* de Hāmūlī en sont les premier responsables : Muḥammad al-'Aqqād au *qānūn*, Ibrahim Sahlūn au violon, Aḥmad al- Laythī au *'ūd*, Amīn al-Buzarī et 'Ali Sāleḥ au nāy. La discographie s'enrichit de séquences instrumentales devenues autonomes : ouvertures instrumentales, *taqāsīm* libres et *taqāsīm* mesurés. De plus le violoniste Sami Shawwa lance sur le marché discographique de nouvelles formes de musique instrumentale fondamentalement arabe, telles que taḥmīla (alternance de courtes phrases mesurées, improvisées en solo successivement par les différents instruments du *taḫt* et de ritournelles au *tutti*) et *raqs* (*taqāsīm* sur des rythmes de danse avec ritournelle puisée dans Ie patrimoine populaire), sans oublier les paraphrases instrumentales autour du répertoire vocal. On s'oriente vers la forme du *taqsīm* prolongé qui sera illustrée, plusieurs décennies plus tard, par le *'ūdiste* Fawzi Sayeb » (Abou Mrad, 1991, p.148).

[8] Le premier *Caprice* pour le *'ūd*, du Šarīf Muḥyī a-d-Dīn Ḥaydar (1892-1967), datant de 1923, est une œuvre qui représente à la fois une vraie rupture avec la tradition et la première démarche consciente vers l'occidentalisation de cet instrument, sans toutefois oublier ses autres pièces figuratives et *Études*, enregistrées également sur disques 78 tours. Or, Ḥaydar n'a jamais confondu (aussi bien au niveau compositionnel qu'au niveau de la technique instrumentale) tradition (ottomane) et modernité dont il fut le précurseur et ce, contrairement à ses élèves, les frères Jamil et Munir Bachir. Les différents *samā'ī*-s composés et enregistrés par Hayydar, en plus de ses *taqsīm*-s, justifient ce propos.

[9] Du moins du point de vue des désignations, sachant que de nombreuses séquences enregistrées depuis les années 1970 sous l'appellation *taqsīm* sont loin de respecter les normes traditionnelles référentes et relèvent plutôt de la fantaisie en solo.

[10] Terme emprunté à A. J. Racy (Racy, 1976, p. 23-48), utilisé également par F. Lagrange (1994, p. 133-267).

Pour revenir à l'art du *'ūd* en solo dans les 78 tours, *taqsīm* et *samā'ī* sont publiés tantôt sous forme séparée, soit en association. L'étude des cinq *samā'ī* interprétés par le *'ūdiste* égyptien Amīn al-Mahdī pour la compagnie Odéon (vers 1930), en effet, permet de mettre en exergue deux types de stratégie :

- le premier consiste à faire que chacune des deux faces du disque soit consacrée à un *samā'ī* complet distinct (*Samā'ī Yakkāh* et *samā'ī Muḥayyar*, disque Odéon A224033) (exemple n° 1) ;
- le deuxième consiste à insérer un court *taqsīm* expositoire en prélude à la première moitié du *samā'ī* (K1TK2T). Tandis que la seconde moitié du même *samā'ī* (K3TK4T) occupe la deuxième face, comme pour le Samā'ī Faraḥfazā (disque Odéon A224035, exemple n° 2), le Samā'ī Ḥusaynī (disque Odéon A224036, exemple n° 3), et le Samā'ī Šad 'arabān (disque Odéon A224034 exemple n°4).

Certes, le *'ūd* est victime de son volume sonore limité, mais il ne semble pas que des techniques particulières de jeu aient été employées par les *'ūdistes* de l'ère phonographique pour faire face aux contraintes techniques du support (le filtrage des aigus et des graves n'apparaît qu'avec le gonflement du *taḫt*[11]). Parmi les principales versions connues du Bašraf Qarahbaṭak Sīkāh seule la première (disque Gramophone n° 018014-018015, exemple n° 5) fait apparaître légèrement un tel problème, dans la mesure où le *'ūdiste* syro-égyptien Manṣūr 'Awaḍ (1880-1954) semble avoir quelques difficultés à faire entendre son *'ūd*, tandis que dans deux autres versions[12], le son de cet instrument est parfaitement audible. Cette question est en outre liée à plusieurs paramètres : l'instrument, l'instrumentiste et, surtout, la disposition des instrumentistes par rapport au pavillon ou au microphone de la machine d'enregistrement. Notons à ce titre que le *'ūdiste* égyptien Muḥammad al-Qaṣabgī (1892-1966) est surnommé al-*Zaḫmagī* [au plectre *zaḫma* puissant] précisément pour sa réputation de parvenir à passer au-dessus du *taḫt* et à clairement se faire entendre (disque Columbia, exemple n° 6).

2- La facture et la technique instrumentale

Les modes de jeu instrumental dépendent non seulement de la syntaxe musicale, mais aussi de l'état organologique et de l'accordage de l'instrument. Sofiane Feki (2005, p.143-147) estime que « l'accordage et le nombre de cordes tendues sur le *'ūd* influent sur le timbre, sur les possibilités mélodiques et sur le cheminement *maqāmique* lors d'un *taqsīm* ». Cela est même plus contraignant dans le cas des formes précomposées comme le *samā'ī*. Tout changement dans la facture et l'accordature entraîne des modifications dans les techniques de jeu.

[11] Le *taḫt* désigne l'ensemble des solistes en charge de la performance traditionnelle artistique égyptienne et levantine et comprend, aux côtés du chanteur, des instrumentistes jouant de l'un des instruments suivants : *qānūn*, violon, *'ūd*, nāy. Aucun instrument n'est doublé, étant donné que chaque musicien est supposé déployer son talent d'improvisateur au sein d'une texture hétérophonique.

[12] Versions (1) d'Amīn al-Buzarī au *nāy*, Sāmī a-š-Šawwā au violon, Manṣūr 'Awaḍ au *'ūd* (exemple n° 5) ; (2) de Sāmī a-š-Šawwā au violon, Muḥammad al-Qaṣabgī au *'ūd*, 'Alī a-r-Rašīdī au *qānūn* (exemple n° 6) ; (3) de Firqat Odéon (Mahmūd al-Gumrukjī au *'ūd* , 'Alī Ṣāliḥ au *nāy*, Moḥammad a-s-Suwaysī au *qānūn*) (exemple n° 7).

2-1- La facture instrumentale

Les traités sur la musique des théoriciens de l'époque Abbasside fournissent des données sur le *'ūd*, son organologie, son accordage et ses modes de jeu, qui restent partiellement d'actualité. Ainsi en est-il de l'analogie entre les proportions de l'instrument telles que décrites par al-Kindī (d. 874) au IX^e^ siècle[13] et celles du *'ūd* de l'époque moderne. De fait, la longueur du manche correspond, selon cet auteur, au tiers de la corde vibrante (Yūsuf, 1965, p. 11), en sorte que la quinte de chaque corde se trouve à la jonction entre le manche et la caisse, comme cela se voit sur les instruments actuels. Cependant, les documents écrits entre les années 1800-1920 font état de proportions différentes entre les longueurs du manche et de la corde vibrante et de valeurs absolues différentes[14]. Soit, en résumé :

1. raccourcissement de la longueur de la corde vibrante, de 64 cm, selon Guillaume-André Villoteau (1823, p. 221-245) et Muhammad Kāmil al-Ḫula'ī (1904, p.48-54), à une moyenne de 60 cm, selon Jules Rouanet (1922, p. 2785-2787).
2. stabilisation au cours du premier quart du XX^e^ siècle de la proportion de quinte juste 3/2 existant entre corde vide et jonction entre manche et caisse ;
3. usage généralement de *'ūd*-s à cinq ou six chœurs, sachant que des instruments à sept chœurs existent probablement au moins depuis le début du XIX^e^ siècle, à en croire une illustration de la *Description de l'Égypte* (1823, p. 239-240) et la description faite vers 1840 d'un tel *'ūd* par le musicologue libanais Mīḫā'īl Maššāqah (1899 (1840), p. 17-19), sachant que Muḥammad al-Qaṣabgī (réputé pour sa quête de l'amélioration des performances acoustiques instrumentales, voir *supra*) en fait usage au cours de la première moitié du XX^e^ siècle, notamment, dans certains de ses enregistrements en solo[15].

2-2- L'accordage

L'accordage par quartes justes successives, préconisé par les théoriciens médiévaux, constitue une constante systémique relative au *'ūd*. Cependant, Mīḫā'īl Maššāqah (1899 (1840), p. 23-25) établit, vers 1840, sur le *'ūd* à sept chœurs, numérotés de 1

[13] Les proportions du *'ūd* d'après cet auteur sont les suivantes : longueur du *'üd* = 36 doigts ; largeur = 15 doigts ; profondeur = 7.5 doigts ; longueur de la corde vibrante = 30 doigts ; longueur du manche = 10 doigts. En d'autres termes, la largeur de la caisse fait la moitié de la longueur de la corde vibrante. La profondeur fait la moitié de la largeur et le quart de la longueur. La longueur du manche correspond au tiers de la corde vibrante (Yūsuf, 1965, p. 11). L'emplacement de la quinte se trouve ainsi à la jonction manche-caisse. Ce critère reste valable au XX^e^ siècle.

[14] Villoteau, dans sa description du *'ūd* égyptien donna les dimensions suivante : longueur de la corde vibrante = 64 cm et longueur du manche = 22 cm. Le *'ūd* décrit par Kāmil al-Khula'ī a la même longueur de la corde vibrante, mais avec un manche plus court, égal à 19,5 cm. L'emplacement de la quinte juste dans les deux cas est à distance égale à 21,33 cm environ du sillet. Le démanché n'est guère facile. Or, dans le premier cas, la quinte se trouve avant la jonction manche-caisse. Une *'alāma* (marque, touche), s'impose selon Mīḫā'īl Maššāqah (Ronzevalle, 1899, p.23-27) pour définir à la fois l'emplacement exact de la quinte, et la réplique aigüe de la corde plus grave. Tandis que, dans le deuxième cas, la quinte se trouve après la jonction manche-caisse, ce qui rend la tâche plus difficile.

[15] Notamment, son *taqsīm* Rāst enregistré pour la compagnie Baidaphone (exemple n° 8).

à 7 en partant de la gauche (ou haut) de la touche[16], un accordage plus complexe, les cinq chœurs numérotés de 3 à 7, étant séparés par des quartes justes descendantes (en allant de gauche à droite) tandis que les chœurs 1 à 3 se trouvent consécutivement à des intervalles de quintes justes ascendantes. Cependant, le commentateur du traité de Maššāqah, Louis Ronzevalle (1899, p. 26-28) fournit des informations différentes recueillies à la fin du XIX^e^ siècle auprès de musiciens levantins, comme Šukrī Sawdā : a- quatre cordes doubles numérotées de gauche (haut) à droite (bas)[17] : (2) *ʻušayrān* (la_1), (3) *dūkāh* ($ré_2$), (4) *nawā* (sol_2), (5) *māhūr* (do_3) ; b- une corde simple (1), généralement accordée en *yakkāh* (sol_1), plus rarement en *jahārkāh* (fa_1), *qarār būsalīk* (mi_1) ou *qarār sīkāh* (mi_1^{db}) ; c- une corde simple (0) rarement rajoutée en bourdon (à gauche de la première) et généralement accordée en *qarār dūkāh* ($ré_1$). Deux auteurs égyptiens confirment cette description : Darwīš Muḥammad (1902, p. 12) et Muhammad Kāmil al-Ḫulaʻī (1904, p.48-54). Nidaa Abou Mrad (2003, p. 785) déduit des méthodes d'accordage décrites par ces trois auteurs[18] un système qu'il appelle « pentaphone naturel », comportant des consonances de tierce mineure naturelle 6/5 (tableau 1).

Tableau 1 : Accordage du *ʻūd* selon le système dit du pentaphone naturel selon Nidaa Abou Mrad et d'après les auteurs de la charnière XIX^e^-XX^e^ siècle

Désignation arabe	Désignation solfégique	Rapport fréquentiel	Valeur en cent
yakkāh	sol_1		
		10/9	182
ʻušayrān	la_1		
		4/3	498
dūkāh	$ré_2$		
		27/20	520
Nawā	sol_2		
		4/3	498
Kardān ou *māhūr*	do_3		

À la lueur de mesures d'intervalles effectuées sur des 78 tours égyptiens du début du XX^e^ siècle, le même auteur (Abou Mrad, 2003, p. 785) propose un modèle intermédiaire - avec des secondes en *mésoton*, $5^{1/2}/2$ (193 c) - entre ce pentaphone naturel et le modèle pythagoricien à quartes strictement justes, qu'il désigne « pentaphone moyen » (tableau 2).

[16] Ces cordes sont désignées comme suit : (1) *qarār jahārkāh*, (2) *rāst*, (3) *nawā*, (4) *dūkāh*, (5) *ʻušayrān*, (6) *būsalīk* (en fait *qarār būsalīk*), (7) *nihuft* (en fait *qarār kawašt*).

[17] Cet auteur (1899, p. 19) est le premier à assigner les équivalences usuelles entre désignations solfégique arabes et européennes : *rāst* = do_2, *dūkāh* = $ré_2$ etc.

[18] « *Il est une autre méthode d'accordage plus employée [que celle – à quartes justes - que nous venons d'indiquer], qui consiste à tendre la corde nihuft* (*yakkāh*) *jusqu'à obtenir une note donnée. La corde nawā est alors accordée à l'octave supérieure de yakkāh. Puis cette corde nawā est touchée au dixième de sa longueur pour produire le son situé à l'octave supérieure de la corde* ḥusaynī [*ʻušayrān*], *afin d'accorder celle-ci. La corde* ḥusaynī *est ensuite touchée au sixième de sa longueur afin de fournir le son situé à l'octave inférieure de la corde kardān, qui est accordée d'après ce son, puis touchée en son dixième pour donner le son situé à l'octave supérieure de la corde dūkāh, ce qui permet d'accorder cette dernière en conclusion de l'accordature du ʻūd* » (Ḫulaʻī, 1904, p. 50-54, traduction : Nidaa Abou Mrad).

Tableau 2 : Accordage du *‘ūd* selon le système dit du pentaphone moyen

Désignation arabe	Désignation solfégique	Rapport fréquentiel	Valeur en cent
yakkāh	sol_1		
		$5^{1/2}/2$	193
‘ušayrān	la_1		
		4/3	498
dūkāh	$ré_2$		
		$3/5^{1/2}$	509
Nawā	sol_2		
		4/3	498
kardān ou *māhūr*	do_3		

Ḫula‘ī confirme lui aussi l’usage d’une sixième corde par quelques musiciens, sachant qu’elle est placée au-dessous (à droite) de la chanterelle *kardān* et désignée *qarār gahārkāh* (fa_1), ce qui n’est pas sans rappeler l’accordature décrite par Maššāqa[19].

Muḥammad al-Qaṣabgī fait usage dans plusieurs de ses enregistrements d’un sixième chœur aigu en chanterelle[20], probablement suite à une évolution dans la fabrication des cordes jusqu’alors faites en boyau. De fait, l’analyse de deux *taqsīm*-s (en *maqām*-s *Bayyātī* et *Ṣabā*) enregistrés par ce maître pour la firme Gramophone (exemples n° 9 et 10) à la fin des années 1920, permet d’observer que l’accordature des chœurs graves 1 et 2 (côté gauche) est variable et suit une stratégie propre à l’élaboration macromodale de la séquence enregistrée, en sorte que ces chœurs, joués à vide, fournissent les répliques à l’octave inférieure des degrés-pivots modaux, sachant que les quatre autres cordes obéissent à une accordature constante par quartes successives : (3) *dūkāh* ($ré_2$), (4) *nawā* (sol_2), (5) *kardān* (do_3), (6) *māhūrān* (fa_3). Cette stratégie consiste pour le *taqsīm* en mode *Bayyātī* sur le degré *nawā*, à établir les chœurs 1 et 2 respectivement en *yakkāh* (sol_1) et *rāst* (do_2), en réplique à l’octave inférieure de la finale modale (*qarār*) *nawā* (sol_2) et de la teneur (*ġammāz*) *kardān* (do_3). Quant au *taqsīm* en mode *Ṣabā* sur le degré *nawā*, Qaṣabgī établit les chœurs 1 et 2 respectivement en *yakkāh* (sol_1) et *‘agam ‘ušayrān* (si_1^b), en réplique à l’octave inférieure de la finale modale (*qarār*) *nawā* (sol_2) et de la teneur (*ġammāz*) *‘agam* (si_2^b).

2-3- La technique instrumentale

Cette partie est consacrée à la grammaire technique propre au *‘ūd* selon sa pratique en Égypte au début du XX^{e} siècle et traite successivement de quatre sujets complé-

[19] Jules Rouanet (1922, p. 2788) reprend la description fournie par Ḫula‘ī, en copiant scrupuleusement le dessin fourni par cet auteur, mais semble avoir ignoré que le mot *qarār* ou *qaba*, signifie une octave plus basse, ce qui l’a probablement poussé à conférer à la sixième corde la valeur jahārkāh (fa_2). Plus généralement, cet auteur orientaliste confond l’accordage du *‘ūd* turc et celui de son homologue arabe et néglige ainsi plusieurs différences. Enfin, lorsqu’il parle de la manière de tenir le plectre, il décrit la manière de le tenir au Maghreb.

[20] Muḥammad ‘Abd al-Wahhāb (2007, p. 93-98) affirme que Qaṣabgī est le premier *‘ūdiste* à accorder la première corde en *qabā gahārkāh* au lieu de *yakkāh*.

mentaires : les modes de jeu de la main droite liés aux mouvements du plectre *rīša*[21], la technique particulière du *baṣm*, l'octaviation, et l'ornementation.

2-3-1- Le jeu de la main droite

Le jeu de la main droite dépend du mode de succession des frappes du plectre sur les cordes, chaque frappe étant déterminée principalement par son sens descendant versus ascendant et par l'usage du trémolo. Dès le XIII^e^ siècle, Ṣafiy a-d-Dīn al-Urmawī décrit[22] le « mouvement circulaire [caractérisant les frappes du plectre *miḍrāb*] : le plectre se dirigeant vers le bas pour battre le *ta* de chaque *sabab* [*tana*] et vers le haut pour battre le *na* ». Cette circularité se retrouve chez Muḥammad Ḍākir Bek (1903, p 8), auteur de la première méthode d'enseignement du *'ūd*, publiée en 1903 : « la frappe du chœur *yakkāh* par le biais de la *zaḫma* [plectre] se fait en mouvement de *ṣad* et de *rad*, respectivement descendant et ascendant, en touchant les deux *fatla*-s [cordes appariées pour constituer le chœur], en même temps et sans distinction [de force ou d'accent] ». Cependant, si cette homogène régularité circulaire est de rigueur en contexte ottoman, elle se trouve contredite par le caractère intrinsèquement rythmique du jeu du plectre en contexte arabe, donnée signalée dès le IX^e^ siècle par al-Kindï (Yūsuf, 1965, p. 10) et étayée par de nombreux enregistrements égyptiens du XX^e^ siècle. De fait, les praticiens égyptiens de l'époque actuelle[23] distinguent trois *rīša*-s ou modes de frappe :

1. *Rīša maqlūba :* mode circulaire régulier faisant alterner *ṣad* ou *rīša hābṭa* (attaque descendante du plectre, en égyptien vernaculaire) et *rad* ou *rīša ṣā'da* (attaque ascendante du plectre, en égyptien vernaculaire) ;
2. *Rīša hābṭa :* à l'origine, désignation vernaculaire de l'attaque descendante, cette expression est généralement associée par les praticiens modernes au mode de jeu où prédomine celle-ci, au double point de vue quantitatif et qualitatif, cette dernière étant liée à la mise en évidence du contraste d'intensité et de timbre entre *ṣad* et *rad*[24] ;
3. *Fīrdāš :* trémolo ou roulement par alternance rapide entre *ṣad* et *rad*, ce mode de jeu[25] est décrit dès le XI^e^ siècle par Avicenne dans les termes suivants : «Une note qui naît d'une percussion [coup de plectre] est différente de celle engendrée par le souffle [instrument à vent] ; elle diffère aussi de celle du trait de

[21] *Rīša* signifie, à l'origine, plectre en plume d'aigle, puis désigne toute sorte de plectre quelque soit la matière dont il est fait (corne, plastique, plume d'aigle, *etc*.). Aujourd'hui, le terme *rīša* désigne à la fois le geste de frapper les cordes. Autrement dit un ensemble de frappes constituant des formules mélodico-rythmiques. Il est utilisé également par les musiciens en Égypte comme un critère de jugement d'un *'ūdiste* (Abdallah, 2009, p. 44-50).

[22] Au début du chapitre 15 de son Livre des cycles, intitulé « De l'art de pratiquer la musique » (Erlanger, 1938, p. 551).

[23] Cette observation est le résultat d'une fréquentation assidue de ce milieu par l'auteur, au cours de la dernière décennie.

[24] Aussi le *ṣad* est-il assimilé par quelques praticiens modernes à la frappe *dum* des cycles rythmiques usuels, tandis que le *rad* correspond à la frappe *tak* de ces mêmes cycles, ouvrant la voie à une intégration simpliste des paradigmes métriques et rythmiques au sein du jeu du *'ūd*.

[25] De nombreux praticiens de la deuxième moitié du XX^e^ siècle nomment ce trémolo *raš* ou arrosage, alors que cette désignation concerne traditionnellement un mode de frappe propre au *buzuq* ou *ṭunbūr* levantin consistant à prendre deux chœurs dans le même mouvement descendant du plectre (Lagrange, 1991, p. 5).

l'archet du *rabāb*. […] une note qui résulte d'une percussion perd de sa force et s'éteint bientôt ; elle n'occupe pas tout le temps qui la sépare d'une autre, surtout lorsque ce temps doit avoir une longue durée. On la prolonge alors par une succession de percussions qui se poursuit pendant le temps que durerait le souffle ou le trait de l'archet. Ce procédé est appelé *vibration* [*tahzīz*] *ou roulement* [*tar'īd*] ; il est dit *margūlah* dans la langue des musiciens persans » (Erlanger, 1932, p. 168). Cette technique figure dans plusieurs enregistrements égyptiens des années 1910-1930 et prend deux formes radicalement opposées :

a. trait de cadence *qafla* des énoncés improvisés de style cantillatoire *taqsīm*, mode de jeu traditionnel très fréquent, observable, notamment, dans les exemples n° 1 (*taqsīm* expositoire), 5, 6, 7 et 11 ;

b. trémolo de remplissage de certaines notes tenues dans des énoncés précomposés, probablement en imitation de la voix chantée, des cordophones frottés et des aérophones, sans tenir compte du cycle métrique sous-jacent, constaté notamment dans l'exemple n° 2. Ce style, très peu usité en tradition ottomane, est d'emploi fréquent en tradition tunisoise, devient un trait caractéristique du style moderniste chez de nombreux *'ūdistes* égyptiens de la deuxième moitié du XX^e^ siècle.

Selon Habib Hassan Touma (1977, p. 94), le « pincement des cordes peut être simple (∨) ou double (∨∧) ; c'est pourquoi les Arabes distinguent deux techniques : la technique double et régulière (∨∧∨∧) et la technique simple et irrégulière (∨∨∧∨∨) ; autrement dit, le pincement alternatif des cordes par le haut et par le bas peut être régulier (∨∧∨∧) ou irrégulier (∨∨∧∨∧∧) ». La réalité (Abdallah, 2009, p. 44-48) est toutefois plus complexe, dans la mesure où l'inventaire des combinaisons de *ṣad* S et *rad* R, donne les 28 formules suivantes, dont 16 seulement sont usuelles (les formules inusitées sont barrées ci-après)[26] :

- **Frappes doubles :** SS, SR, RS, ~~RR~~ ;
- **Frappes triples :** SSS, SSR, SRS, ~~SRR~~, RSS, RSR, ~~RRS~~, ~~RRR~~ ;
- **Frappes quadruples :** SSSS, SSSR, SSRS, ~~SSRR~~, SRSS, SRSR, ~~SRRS~~, ~~SRRR~~, RSSS, RSSR, RSRS, ~~RSRR~~, ~~RRSS~~, ~~RRSR~~, ~~RRRS~~, ~~RRRR~~.

En somme, l'étude des enregistrements des maîtres du début du XX^e^ siècle, met en exergue un style de main droite où alterne mouvement circulaire et mode de plectre irrégulier à prédominance variablement descendante et ascendante (comme cela peut être constaté à l'écoute du jeu de Muḥammad al-Qaṣabgī dans l'exemple n° 6) et usage de trémolos dans de nombreux traits cadentiels de *taqsīm*-s.

Il convient de noter par ailleurs un usage marginal de deux autres modes de plectre intégrant un bourdon au grave ou à l'aigu :

[26] L'intégration du mode de frappe *fīrdāš* F fait passer cette combinatoire à 117 formules :
- **Frappes doubles :** SS, SR, SF, RS, RR, RF, FS, FR, FF ;
- **Frappes triples :** SSS, SSR, SSF, SRS, SRR, SRF, SFS, SFR, SFF ,RSS, RSR, RSF, RRS, RRR, RRF, RFS, RFR, RFF, FSS, FSR, FSF, FRS, FRR, FRF, FFS, FFR, FFF ;
- **Frappes quadruples :** SSSS, SSSR, SSSF, SSRS, SSRR, SSRF, SSFS, SSFR, SSFF,SRSS, SRSR, SRSF, SRRS, SRRR, SRRF, SRFS, SRFR, SRFF, SFSS, SFSR, SFSF, SFRS, SFRR, SFRF, SFFS, SFFR, SFFF, RSSS, RSSR, RSSF, RSRS, RSRR, RSRF, RSFS, RSFR, RSFF, RRSS, RRSR, RRSF, RRRS, RRRR, RRRF, RRFS, RRFR, RRFF, RFSS, RFSR, RFSF, RFRS, RFRR, RFRF, RFFS, RFFR, RFFF, FSSS, FSSR, FSSF, FSRS, FSRR, FSRF, FSFS,FSFR, FSFF, FRSS, FRSR, FRSF, FRRS, FRRR, FRRF, FRFS, FRFR, FRFF, FFSS, FFSR, FFSF, FFRS, FFRR, FFRF, FFFS, FFFR, FFFF.

- le « *rašš ibrāhīmī* » : (littéralement arrosage) jeu consistant à prendre deux chœurs dans le même mouvement descendant du plectre et, plus précisément, à faire sonner un chœur en bourdon (degré fondamental prolongé) pendant que l'énoncé mélodique se déploie du côté gauche ou aigu (Lagrange, 1991, p. 5). Il s'agit d'une désignation se référant probablement au mode de jeu d'un célèbre luthiste de Bagdad, Ibrahīm Adham (vers 1855-1932), son disciple libanais Muḥyī d-Dīn Ba'yūn (1868-1934) l'ayant appliquée au *buzuq* ou *ṭunbūr* levantin (Mousalli, 1987, p. 7)[27]. L'art du *'ūd* égyptien est également friand de cette technique, comme cela peut se constater à l'écoute du Samā'ī Farḥfazā par Amīn Al-Mahdī (exemple n° 2, de 1:50 à 1:51) et du Taqsīm Nahāwand de Riyāḍ a-s-Sunbāṭī (1906-1981) (exemple n° 11, de 1:53 à 1:59) ;
- le *zīr bam*, dont l'étymologie persane associe les désignations de la chanterelle *zīr* et du bourdon *bam*, consistant en une alternance rapide entre les notes d'une phrase jouée au grave sur le chœur *bam* (et les chœurs voisins) et une note fixe prise en corde à vide à l'aigu sur la chanterelle *zīr* (Touma, 1977, p. 94-95)[28] ; un spécimen discret de ce mode de jeu figure dans le Taqsīm Rāst de Muḥammad al-Qaṣabgī (exemple n° 8) entre 0:50 à 0:53.

Si la tradition autorise de tels procédés (crypto) polyphoniques, c'est dans la perspective exclusive du bourdon modal constant (rappelant généralement la finale modale) et non pas en vertu d'une norme harmonique verticale étrangère au contexte, à moins qu'il ne s'agisse d'une démarche exotiste occidentalisante (Abou Mrad, 2010a).

2-3-2- Le *baṣm*

Qasṭandī Rizq (1936, p. 116-117) fournit la première description de la technique du *baṣm* dans la courte biographie qu'il consacre au *'ūdiste* égyptien Aḥmad al-Layṯī (1816-1913) *:* « Nul autre n'était connu pour jouer les mélodies avec les doigts [de la main gauche] sans employer le plectre, étant donné que l'usage en cours à Istanbul est d'utiliser le plectre dès le *taqsīm* ou toute autre pièce [initiale] et ce, jusqu'au *taslīm* (ou fin), mode de jeu nommé « *mizrāb* » [plectre], que al-Layṯī a contrecarré en usant des doigts sans employer le plectre pour produire les sons, ce mode de jeu étant nommé « *al-baṣm* ». Aussi est-il inutile de rappeler combien les doigts sont doux et tendres et combien le plectre est dur ». L'étymologie arabe du terme ramène à la notion d'empreinte. Et il s'agit bien ici de l'empreinte acoustique que les doigts de la main gauche laissent dans le sillage de l'attaque du plectre.

[27] Un tel procédé polyphonique à bourdon trouve son antécédent médiéval dans le *tarkīb* ou superposition qui consiste, selon Avicenne, « à percuter deux cordes en même temps, de façon à produire la note voulue et en plus une autre se trouvant avec elle dans un rapport de quarte, de quinte, ou tout autre rapport [sauf l'octave]. Les deux notes serons, pour ainsi dire, simultanées » (Erlanger 1932, p. 230-231).

[28] Selon Farābī, « pour donner de l'emphase à une mélodie on se servira des notes dont le degré est légèrement plus aigu ou plus grave que celui de ses notes fondamentales. On pourra aussi employer à cet effet des notes voisines ou d'autres encore dont le degré est légèrement plus grave ou plus aigu que celui de leur correspondants (à l'octave), ce qui reviendrait au même. […] On donne aussi de l'emphase à une mélodie en se servant de certaines notes qui forment avec ses notes fondamentales des *consonances moyennes*, ou de *grandes consonances* (symphonies ou homophonies). On se sert à cet effet aussi des notes dont le degré est le même que celui des notes fondamentales (homotones), surtout quand il est possible d'en jouer deux ou trois simultanément ou se suivant rapidement. » (Erlanger, 1932, p. 50-51).

Contrairement à l'interprétation extrême qui peut surgir d'une lecture hâtive de ce texte, à savoir l'opposition entre un mode de jeu dépendant totalement du plectre et un autre excluant celui-ci[29], il s'agit d'une technique qui allie étroitement ces deux types d'attaque. De fait, ce mode de jeu, nécessitant une parfaite coordination entre les deux mains, consiste à confier aux doigts de la main gauche le rôle d'un deuxième (ou troisième) plectre, autrement dit, à solliciter le pincement des chœurs sur la touche par la pulpe des doigts de la main gauche, en alternance avec les attaques du plectre, produisant des sons ayant des qualités sonores différentes de celles des sons attaqués au plectre. Il s'agit principalement d'une technique permettant l'exécution d'ornements et de mélismes à caractère vocal. Aussi l'association de ce mode de jeu de la main gauche avec ceux du plectre permet-elle d'envisager une large combinatoire :

- **Frappes doubles :** SS SR SF SB RS ~~RR~~ RF RB FS FR FF FB BS BR BF BB ;
- **Frappes triples :** SSS SSR SSF SSB SRS ~~SRR~~ SRF SRB SFS SFR SFF SFB SBS SBR SBF SBB RSS RSR RSF RSB ~~RRS~~ ~~RRR~~ ~~RRF~~ ~~RRB~~, RFS RFR RFF RFB RBS RBR RBF RBB FSS FSR FSF FSB FRS ~~FRR~~ FRF FRB FFS FFR FFF FFB FBS FBR FBF FBB BSS BSR BSF BSB BRS BRR BRF BRB BFS BFR BFF BFB BBS BBR BBF BBB.

Riyāḍ a-s-Sunbāṭī (1906-1981) offre le meilleur exemple d'une association entre *baṣm, firdāš* F et/ou *rīša ṣā'ida* R dans son *taqsīm* en *maqām Nahāwānd* (exemple n° 11).

2-3-3- Le renforcement à l'octave inférieure

Les *'ūdistes* égyptiens pratiquent (du moins depuis l'ère phonographique) une technique d'ornementation que je propose de nommer *at-tad'īm a-d-diwānī* ou renforcement à l'octave inférieure. Observé aussi bien dans un énoncé précomposé que dans des phrases improvisées, ce renforcement concerne les degrés pivots et/ou les notes correspondant, le cas échéant, aux frappes saillantes du cycle rythmique, cela étant fait sous la forme d'une brève anticipation octaviée ou d'une frappe octaviée succédant à la note ornementée. Ce mode de jeu, nécessitant de la part de l'instrumentiste une excellente maîtrise de la composante temporelle, permet de mettre en exergue la structure métrique et rythmique de l'énoncé et de conférer une certaine profondeur acoustique à la performance (Abdallah, *op.cit*., p. 66).

Muḥammad al-Qasabgī, semble avoir développé cette technique au sein de la forme *taqsīm*, en recourant à une diversité d'accordages (voir *supra*), et en généralisant systématiquement ce mode de jeu à l'ensemble de la séquence improvisée (exemple n° 9).

[29] C'est ce que semble décrire Habib Hasan Touma (1977, p. 95) lorsqu'il écrit : « De temps à autre le musicien délaisse la plume qu'il tient dans la main droite et qui lui sert à pincer les cordes ; à la place il saisit une corde avec l'index de la main gauche et frappe simultanément cette corde en se servant du médius, de l'annulaire, ou de l'auriculaire de la même main. Cette méthode permet d'obtenir un son amplifié par l'écho ; elle est très répandue en Égypte où on la nomme technique *Basm* ». De même en est-il pour Christian Poché (2001) qui affirme que le *baṣm* originaire est réalisé à l'aide des doigts de la main gauche qui interviennent pendant que la main droite reste suspendue et que le *'ūdiste* iraquien Munīr Bachīr aurait été le premier à utiliser les deux mains dans l'élaboration de cette technique. Cette technique, du reste, n'est signalée que par une seule méthode écrite d'enseignement consacrée au *'ūd*, celle de 'Abd al-Ḫamīd Maš'al (1985, p. 55-56).

2-3-4- L'ornementation

Les procédés ornementaux décrits au X^e^ par Avicenne (Erlanger, 1932, p. 230-231) semblent perdurer au XX^e^ siècle, qu'il s'agisse d'ornements rythmiques - par élimination ou redoublement, syncope, jeu de retard - ou mélodiques - *tarkīb* [superposition], *tawāṣul* [glissando], *ībdāl* [renversement], *taḍ'īf* [redoublement]. Cette observation est confirmée à l'écoute des *samā'ī-s*, enregistrés au *'ūd* par Amīn al-Mahdī, notamment, « Samā'ī Šad 'arabān » de Jemil Bey (Exemple n° 4).

Conclusion

L'analyse des documents sonores égyptiens de la période 1910-1930, tout en permettant d'étudier l'éclosion de l'art du *'ūd* égyptien en solo et de son développement initial, dans le respect des normes traditionnelles, met en exergue l'influence exercée par l'enregistrement sonore sur cet art, dans ses composantes systémique, formelle, organologique et technique. Aussi le format du disque 78 tours - contrainte de durée oblige – constitue-t-elle un catalyseur pour le développement du *taqsīm* exploratoire et d'un phrasé à la fois concis, condensé et efficace. Ces mêmes enregistrements permettent d'analyser plus particulièrement les modes de jeu dits de la *rīša,* du *baṣm* et du renforcement à l'octave inférieure, qui constituent ensemble à la fois la signature idiosyncrasique commune de cette tradition du *'ūd* égyptien et le biais par lequel les différents solistes marquent leurs différences stylistiques. Ils permettent en outre d'observer par moments la préfiguration anecdotique et exotiste de certains usages ultérieurs fréquents consistant à systématiser l'acculturation systémique (harmonique tonale) occidentalisante du jeu du *'ūd* et, plus généralement, arabe.

Bibliographie

'ABD AL-WAHHĀB, Muḥammad, 2007, *Riḥlatī, al-awrāq al-ḫāṣṣa giddan*, Commentaire par Fārūq Guwīda, Le Caire, Dār a-š-Šerūq.

ABDALLAH, Tarek, 2009, *La virtuosité dans l'art du 'ūd en Égypte dans la première moitié du XXe siècle : approche analytique,* mémoire de Master en Musicologie, non publié, Université Lumière Lyon 2.

ABOU MRAD, Nidaa, 1991, « L'imam et le chanteur : réformer de l'intérieur. Une mise en parallèle de Muhammad 'Abduh et 'Abduh al-Ḥāmūlī », *Les cahiers de l'Orient*, n° 24, Paris, SFEIR, p. 141-150.

ABOU MRAD, Nidaa, 2004, « Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe », *Cahiers de musiques traditionnelles,* n° 17, Genève, ADEM, p. 183-215.

ABOU MRAD, Nidaa, 2005, « Échelles mélodiques et identité culturelle en Orient arabe », *Une encyclopédie pour le XXIe siècle,* dirigée par Jean-Jacques Nattiez, vol. III, « Musiques et cultures », Arles, Actes Sud, p. 756-795.

ABOU MRAD, Nidaa, 2009, « Quelques réflexions sur la cantillation religieuse en Méditerranée », *La pensée de midi* 2009/2, n°28, p. 53-64.

ABOU MRAD, Nidaa, 2010, « L'isotopie sémantique en tant que révélateur de l'exosémie musicale », *Musurgia* XVII/1, Paris, ESKA, p. 5-15.

CHABRIER, Jean-Claude, 1976, *Un mouvement de réhabilitation de la musique arabe et du luth oriental. L'Ecole de Bagdad de Cherif Muhieddin Haydar à Munīr Bachīr*, Thèse de Doctorat, Paris Sorbonne.

ḌĀKIR BEK, Muḥammad, 1903, *Tuḥfat al-maw'ūd b-ita'līm al-'ūd*, le Caire, Maṭba'at al-Liwā'.

ERLANGER, Rodolphe d', 1930-1959, *La musique arabe* , I (1930), II (1932), III (1953), IV (1939), V (1949) et VI (1959), Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, co-éditée avec L'Institut du Monde Arabe.

FEKI Soufiane, 2005, « Quelques réflexions sur l'analyse du *maqām* », *De la théorie à l'art de l'improvisation*, Mondher Ayari (éd.), Paris, Delatour, p. 137-155.

FELDMAN, Walter Zev, 2001, « Ottoman music », *The New Grove Dictionnary of Music and Musicians*, S. Sadie (éd.), Londres, MacMillan.

ḤULA'Ī, Muhammad Kāmil al-, 1904-R/1993, *Kitāb al-mūsīqī a-š-šarqī* [Livre du Musicien oriental], Le Caire, Maktabat a-d-Dār al-'arabiyya li-l-kitāb.

LAGRANGE, Frédéric, 1991, livret de présentation du CD « *Les Archives de la musique arabe : l'âge d'Or de la musique égyptienne (Instrumental)*, Club du Disque Arabe, Paris, AAA 043.

LAGRANGE, Frédéric, 1994, *Musiciens et poètes en Égypte au temps de la Nahda* , Thèse de Doctorat, Paris, Université de Paris VIII, Saint-Denis.

LAGRANGE, Frédéric, 1996, *Musiques d'Égypte*, Cité de la Musique, Arles, Actes Sud, coll. Musiques du Monde.

LORTAT-JACOB, Bernard, 1987, « Improvisation : le modèle et ses réalisations », *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, ouvrage collectif, Bernard Lortat-Jacob (éd.), SELAF, Paris, p. 45-59.

MASH'AL, Abd Hamid, al-, 1985, *Dirāsaẗ al-□ūd bi-al-ṭarīqaẗ al-□ilmiyyaẗ*, Alger, Imprimerie Universitaire.

MAŠŠĀQA, Miḫā'īl, 1899 (1840), *A-r-Risāla a-š-Šihābiyya fī a-ṣ-Ṣinā'a al-Mūsīqiyya* [*Épître à l'Émir Chehab, relative à l'art musical*], édition et commentaires par Louis Ronzevalle, Beyrouth, Imprimerie des Pères jésuites.

MOUSSALI, Bernard, 1987, Notes [documentaires] du CD *Archives de la musique arabe – vol. 1*, Paris, Ocora Radio France.

MUḤAMMAD, Darwīš, 1902, *Safā' al-awqāt fī 'ilm a-n-naġamāt* [Pureté des moments dans la science des mélodies], Le Caire, édité par l'auteur.

POCHÉ, Christian, 2001, « 'Ūd », New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, Stanley Sadie (ed.), vol. 26, London, Macmillan. p. 25-31.

RACY, Ali Jihad, 1976, "Record Industry and Egyptian Traditional Music: 1904-1932", *Ethnomusicology 20(1)*, p. 23-48.

RIZQ, Qasṭandī, 1936, *Al-mūsīqī a-š-šarqī wa-l-ġinā' al-'arabī. Nuṣrat al-ḫidaywī Ismā'īl gi-l-funūn al-jamīla wa-ḥayāt 'Abduh al-Ḥāmūlī* [La musique orientale et le chant arabe. Du soutien du khédive Ismaël aux beaux-arts et de la vie de 'Abduh al-Ḥāmūlī], vol. 1, Le Caire, al-Maṭba'a al-aṣriyya.

RONZEVALLE, Louis, 1899 (1840), Introduction et commentaires de l'édition critique arabe de *A-r-Risāla a-š-Šihābiyya fī a-ṣ-Ṣinā'a al-Mūsīqiyya li-a-d-Duktūr Miḫā'īl Maššāqa* [*Épître šihābienne sur l'art musical du docteur Miḫā'īl Maššāqa*], Beyrouth, Imprimerie des Pères Jésuites.

ROUANET, Jules, 1922, « La musique arabe », Albert Lavignac (éd.), *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* », Vol V, Paris, Librairie Delagrave, p. 2676-2812.

TOUMA, Habib Hassan, 1977, R/1996. « *La musique arabe* », Paris, Buchet-Chastel.

VILLOTEAU, Guillaume André, 1823, « *Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des orientaux* », *Description de l'Égypte*, Paris, vol. XIII, Imprimerie C.L.F. Panckoucke.

Documentation électronique

VIGREUX, Philippe, 1991, « Centralité de la musique égyptienne », *Égypte/Monde arabe*, Première série, n°7, mis en ligne le 08 juillet 2008. URL : http://ema.revues.org/index1157.html; consulté le 1er avril 2009.

Discographie

Exemple n° 1 : Amīn al-Mahdī, *'ūd*, 1930, « Samā'ī Yakkāh » (face A), samā'ī Muḥayyar (face B), disque Odéon A224033.

Exemple n° 2 : Amīn al-Mahdī, *'ūd*, 1930, « Samā'ī Faraḥfazā » (compositeur : Çemil Bey), disque Odéon A224035.

Exemple n° 3 : Amīn al-Mahdī, *'ūd*, 1930, « Samā'ī Ḥusaynī » (compositeur : ṭātyüs Efendi), disque Odéon A224036.

Exemple n° 4 : Amīn al-Mahdī, *'ūd*, 1930, « Samā'ī Šad 'arabān » (compositeur : Çemil Bey), disque Odéon A224034.

Exemple n° 5 : Amīn al-Buzarī, *nāy*, Sāmī a-š-Šawwā, violon, Manṣūr 'Awaḍ, *'ūd*, 1910, « Bašraf Qarah batāk Sīkāh », disque Gramophone 018014-018015.

Exemple n° 6 : Sāmī a-š-Šawwā, violon, Muḥammad al-Qaṣabgī, *'ūd*, 'Alī a-r-Rašīdī, *qānūn*, vers 1928, « Bašraf Qarahbatāk Sīkāh », disque Columbia 13535.

Exemple n° 7 : Firqat Odéon (Mahmūd al-Gumrukjī au *'ūd*, 'Alī Ṣāliḥ au *nāy*, Moḥammad a-s-Suwaysī au *qānūn*), vers 1910, « Bašraf Qarahbatāk Sīkāh » disque Odéon 31017.

Exemple n° 8 : Muḥammad al-Qaṣabgī, *'ūd*, 1929, « Taqsīm Rāst », disque Baidaphone.

Exemple n° 9 : Muḥammad al-Qaṣabgī, *'ūd*, 1928, « Taqsīm Bayyātī », disque Gramophone 90-2 (face A).

Exemple n° 10 : 1928, Muḥammad al-Qaṣabgī, *'ūd*, « Taqsīm Ṣabā », disque Gramophone 90-2 (face B).

Exemple n° 11 : vers 1930, Riyād a-s-Sunbaṭī, *'ūd*, « Taqsīm Nahāwānd », disque Odéon A224250.

Documents téléchargeables au lien électronique http://www.upa.edu.lb/editions-de-l-upa/publication/article/rtmmam-4-un-siecle-denregistrements-materiaux-pour-letude-et-la-transmission-1.html.

RTMMAM n° 4 (2010)

L'enregistrement des chants coptes. Vers une fossilisation du répertoire ?

Séverine GABRY[*1]

Les chrétiens d'Égypte représentent la minorité chrétienne la plus importante des Proche et Moyen-Orient. À l'heure actuelle, dans un pays où l'Islam s'impose *de facto* comme religion d'État, les coptes constituent 6 à 10% de la population, soit environ six millions de personnes, essentiellement implantées dans la capitale et en Haute et Moyenne Égypte, le long de la vallée du Nil. Aussi et bien que très conservatrice, l'Église copte orthodoxe[2] d'Égypte est extrêmement active et ce, essentiellement depuis le XIX[e] siècle. C'est en effet à cette époque que le pape copte orthodoxe Cyrille IV se donne comme objectif de renforcer son Église en prenant de vastes mesures de mise en valeur du patrimoine général copte (Cannuyer, 1996, p. 46). Le premier aspect à s'en trouver affecté est la langue. Le copte, langue d'abord vulgaire puis progressivement écrite des Égyptiens dans les premiers siècles de christianisme, a été imposé comme langue liturgique au XII[e] siècle (Cannuyer, 1996, p. 78). Au XIX[e] siècle, sous l'instigation de Cyrille IV, cette langue subit certains remaniements, basés sur des postulats contestables et du reste contestés de nos jours[3]. Les pratiques musicales ne se situent pas en marge de ces actions réforma-

[*] Doctorante en ethnomusicologie à l'Université Paris-Ouest Nanterre-La Défense, attachée au Centre de recherche en ethnomusicologie (CREM)/Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative UMR 7186.

[1] La troisième partie (musicologique) de cet article a été écrite en collaboration avec Nidaa Abou Mrad. Qu'il en soit ici sincèrement remercié.

[2] Être copte en Égypte peut se décliner de trois manières : être copte orthodoxe (ce qui représente la majorité des cas), copte catholique (environ 150 à 250 000 personnes en Égypte) ou copte protestant (cas extrêmement minoritaire). Dès le XIX[e] siècle, le nombre des coptes uniates (c'est-à-dire qui reconnaissent la suprématie du pape catholique romain tout en conservant le droit d'employer leur liturgie nationale) s'est trouvé accru par l'action éducative des franciscains, des jésuites et des autres congrégations catholiques. L'Église copte orthodoxe garde, quant à elle, un goût certain pour tout ce qui a trait aux traditions considérées ancestrales, qu'elles revendiquent comme « authentiques ».

[3] À l'heure actuelle, deux instituts d'apprentissage de la langue copte coexistent au Caire, tous deux en désaccord concernant non seulement la prononciation à adopter de cette langue, mais aussi concernant le choix du dialecte – en référence aux six dialectes attestés des premiers siècles de notre ère (Cannuyer, 1996,

trices : elles y occupent au contraire une place majeure, pour la principale raison que les chants de la liturgie sont considérés comme les garants d'une « authenticité » en perdition. Rapidement, le moyen le plus prisé de conserver est devenu l'enregistrement. Ce phénomène a pris une grande ampleur tout au long du XX^e^ siècle et reste plus que jamais d'actualité, grâce notamment aux progrès technologiques qui se sont démocratisés et à la volonté toujours plus tenace des coptes de sauvegarder leur patrimoine musical. Toutefois, conserver et transmettre les chants au moyen de l'enregistrement pose problème. En effet et depuis la fin de la Grande Guerre, les traditions musicales (savantes et populaires) du monde arabe, connaissent peu ou prou des processus acculturatifs, en rapport avec l'exigence de modernité et l'influence occidentale. Depuis plus d'un siècle et, notamment, l'avènement de l'enregistrement (Lagrange, 1996, p. 102-103), ces musiques sont assujetties à des tentatives de remodelage, de fixation et d'édulcoration en fonction de modèles simplifiés. L'érection de la musique savante occidentale, en tant que référent universaliste vers lequel serait supposée tendre toute musique du monde, impose de surcroît à ces traditions de profondes mutations systémiques. Qu'en est-il, à ce sujet, de l'hymnologie des chrétiens d'Égypte ? Quels sont les ressorts de la profusion d'enregistrements promue hier et aujourd'hui par la communauté copte ? Quels en sont les buts et, surtout, les conséquences, notamment sur le matériau musical lui-même ? Peut-on parler d'une fossilisation des mélodies selon des modèles établis comme immuables depuis des siècles ou existe-il une évolution de ces mêmes mélodies identifiée à partir de référents allochtones imposés plus ou moins insidieusement ?

1- Une méthode de conservation du patrimoine

L'enregistrement des musiques ecclésiastiques coptes est une entreprise qui est née sous l'impulsion de Ragheb Moftah (1898-2001) il y a maintenant près de cent ans. Considéré comme le chef de file de l'entreprise de sauvegarde de la musique copte, ce musicien a mené tout au long de sa vie des projets de transcription et d'enregistrement, tous à vocation de sauvegarde. Ses quelques biographies[4] nous renseignent sur son parcours et notamment sur sa formation en Allemagne[5] et révè-

p. 77-78). Ces deux instituts opposent alors l'emploi du copte bohaïrique – reconnu par les hautes instances religieuses officielles – au copte saïdique, dialecte considéré comme étant initialement celui du sud. Cette polémique est née au XIX^e^ siècle, alors que le pape Cyrille IV s'attelle à justement réformer la prononciation de la langue, de sorte à l'enseigner et à la rendre ainsi plus accessible aux fidèles.

[4] Ces biographies sont consultables dans des fascicules, des livrets de disques et/ou véhiculées par certains membres de la communauté – tel que Michael Ghattas, responsable actuel du département de musique de l'Institut d'Études Coptes.

[5] « Fluent in English, French and German, he was sent in Germany to study at the Faculty of Agriculture in the University of Bonn in the Rhineland », *In Memoriam*, John H. Watson, dépêche consultable sur le site www.coptic.org/music. Nombreux étaient (et sont encore) les Égyptiens à réaliser des études dans le domaine de l'agriculture, même si en réalité, la plupart d'entre eux s'orientent différemment par la suite, comme ce fut le cas pour R. Moftah. Cette formation en Europe lui a toutefois permis d'acquérir une culture musicale européenne.

lent son grand intérêt à la fois pour la musique dite classique européenne et pour les premiers travaux de type ethnomusicologique[6].

La première étape de cette entreprise conservative concerne précisément les enregistrements réalisés par ce musicien pour le Congrès du Caire de 1932, transcrits par la suite par Ernest Newlandsmith, musicologue et musicien anglais[7]. R. Moftah fait en tout cas siennes les directives de ce congrès, mettant en avant la hantise de la dégradation des musiques du monde arabe et l'impératif de leur sauvegarde par l'enregistrement et la transcription selon le système de notation musicale occidentale[8].

La deuxième étape de cette action est liée à l'histoire de l'Institut d'Études Coptes. La création de celui-ci en 1954, dans le quartier d'Abbasseyya au Caire, fait date dans l'histoire de cette communauté, notamment parce qu'elle marque pour la première fois le désir revendiqué des chrétiens d'Égypte de faire valoir l'unicité et la spécificité de leur patrimoine, présenté d'une manière distincte de celui de leurs compatriotes musulmans. L'arrivée de Nasser (figure de proue du panarabisme) au pouvoir en 1953, suite au coup d'État de 1952 contre le roi Farouk, ouvre en effet les portes d'une ère délicate pour les chrétiens d'Égypte. Après son engagement au service de la Nation égyptienne dans les années 1914-1918 et sa lutte aux côtés de son homologue musulmane pour l'indépendance de l'Égypte face au protectorat britannique, la communauté copte se voit contrainte de vivre en marge de la vie administrative et politique du pays, ce qui suscite une émigration massive en Europe et aux États-unis[9]. Néanmoins, le pape Cyrille VI (1959-1971), entreprend une série d'actions clairement synonymes d'essor pour les coptes : renouveau monastique, indépendance de l'Église copte d'Éthiopie, développement de l'action caritative de l'Église et discours œcuméniques (Cannuyer, 1996, p. 50). Dans un tel contexte, la création de l'Institut d'Études Coptes, ayant pour objectif de développer la connaissance de cette culture, met en avant une instance universitaire reconnue et ce, en dépit d'une conjoncture politique tendue[10].

Un département de musique est créé au sein de cet institut dès son ouverture en 1954. L'instigateur de ce projet est une fois encore Ragheb Moftah. Ce département est doté d'un véritable studio d'enregistrement et de son propre centre d'archivage. Quant aux chantres à qui R. Moftah fait appel pour enregistrer les parties de la sainte messe, ils étaient tous considérés comme des garants de la tradition musicale copte, puisqu'ils avaient été formés par Mikhaïl Girgis el Batanony (1873-1957),

[6] Pour ne citer qu'un exemple de cette influence : les transcriptions menées par R. Moftah et publiées à l'Université américaine du Caire en 1998 sont largement inspirées des techniques de Kodaly et de Bartók, qui prônaient une transcription descriptive fidèle des chants traditionnels (Brăiloiu, 1973, p. 14).

[7] Achevés en 1936 et non publiés, les originaux de ces transcriptions sont conservées à la Bibliothèque du Congrès, à Washington, et une copie demeure à l'Institut d'Études Coptes du Caire.

[8] La messe de Saint Basile, une des trois en vigueur dans le culte copte, a ainsi été intégralement transcrite en 1998 à l'American University of Cairo sur le modèle descriptif prôné par Bartók en son temps. C'est Ragheb Moftah qui est l'instigateur de ce grand projet, soutenu et aidé dans son entreprise par la Hongroise Margit Tóth et l'Américaine Martha Roy.

[9] Cette diaspora, ne finissant pas de croître, se trouve être à l'origine de nombreux enregistrements, à destination aussi bien des émigrés que de la communauté restée au pays. Ces enregistrements sont toujours plus centrés sur la volonté de préserver et de revendiquer l'originalité du répertoire musical liturgique copte.

[10] Concernant le contexte politique dans lequel la communauté copte évolue à cette époque, les restrictions diverses qui en découlent et les débuts de la diaspora, cf. Brigitte Voile, 2004, p. 55-57.

chantre aveugle, célèbre dans la première moitié du XX^e^ siècle pour sa maîtrise des chants liturgiques.

Cependant ce studio est délaissé au cours des dernières trente années et les nombreuses bobines d'enregistrement - dont la majorité du contenu a toutefois été transférée sur des cassettes audio - restent dans l'attente d'être numérisées, faute de moyens financiers conséquents. Notons tout de même qu'un projet récent, mené de conserve par une équipe de chercheurs et d'étudiants allemands et l'Institut, a consisté à numériser les bandes originales tirées des placards poussiéreux de l'Institut, de sorte à rigoureusement les archiver en Allemagne. Ce projet s'est achevé en octobre 2009. La majeure partie des collections, dont les originaux des transcriptions d'Ernest Newlandsmith de 1936, sont conservées à présent à la Bibliothèque du Congrès de Washington et du reste disponibles en ligne depuis quelques mois[11].

L'Institut d'Études Coptes est maintenant un centre de formation, d'information et de documentation. En plus des divers projets d'archivage déjà mentionnés, des cours sont dispensés à des élèves dans le cadre d'une formation universitaire. Une petite dizaine de personnes étudient au département de musique, pour une durée de deux ans. Parallèlement, Michael Ghattas, responsable actuel de ce département, autorise le travail de plusieurs chœurs, indépendamment du cursus universitaire, au sein de l'établissement. Les chanteurs peuvent ainsi suivre les cours du *mo'allem* [maître] Gad Luis, chantre aveugle (qui enseigne par ailleurs à l'Institut Didymos, autre établissement pédagogique cultuel). Quatre groupes viennent ainsi apprendre et parfaire leur exécution des chants. Ils sont organisés en un chœur d'enfants, un chœur de femmes, un chœur de séminaristes et un chœur d'adultes. Le travail de ces ensembles est censé constituer une suite logique au travail d'archivage mené par R. Moftah, d'abord avec le chantre el-Batanony, puis avec Sadiq Attallah (1918-2001), élève du précédent, à savoir : promouvoir la connaissance et la maîtrise des chants de la liturgie auprès du plus grand nombre, à partir de modèles considérés comme fiables et dont les performances sont offertes à la postérité par le biais des enregistrements.

Il est intéressant de constater que dans ces cours, de nombreux élèves enregistrent les chants à l'aide d'un magnétophone. Les mélodies interprétées par le *mo'allem* Gad sont ainsi toutes conservées, chaque semaine. La démarche est celle d'approfondir la mémorisation des chants lors d'un travail personnel, en dehors des cours. Ce phénomène est lié à plusieurs aspects :

- le développement de groupes de chanteurs, qui ne sont plus exclusivement des religieux, ce qui implique la présence de laïcs engagés dans une vie professionnelle non ecclésiastique et donc, on peut le supposer, moins disponibles mentalement pour tout retenir par cœur. Cet aspect est très récent, puisque les chœurs ont été exclusivement constitués de moines jusque dans les années 1960 ;
- le développement de moyens d'enregistrements abordables, ce qui permet d'œuvrer chez soi à la mémorisation des chants ;
- la recherche d'une exécution précise et d'une justesse aussi bien rythmique que mélodique, à partir d'une exécution de référence.

[11] http://lcweb2.loc.gov/diglib/ihas/html/coptic/coptic-home.html

En réalité, il s'avère que toutes les manifestations musicales sont à l'heure actuelle massivement enregistrées et archivées, au sein d'instituts, de paroisses, chez des particuliers, au siège patriarcal ou encore directement sur Internet, sur des sites comme YouTube. L'acte de chanter, qui se pratiquait depuis bien longtemps dans un cadre essentiellement rituel, s'inscrit désormais de plus en plus dans une pratique sociale. Cours, offices et rassemblements de prières deviennent en effet des endroits de réunion pour les chrétiens, ce qui n'est pas sans entraîner une grande émulation religieuse, en plus d'une mise en archive quasi systématique de la moindre manifestation sonore. Reste quelques questions fondamentales : comment considérer cette masse d'enregistrements, que l'on pourrait qualifier de pléthorique depuis une dizaine d'années ? Chaque enregistrement doit-il être envisagé comme une source solide, témoin concret d'une époque, ou alors est-il absolument nécessaire de trier et de catégoriser cette myriade de supports ?

2- Une méthode d'apprentissage démocratisée

Les précédents constats m'amènent à souligner l'importance du rôle joué par les enregistrements, quels qu'ils soient, dans le processus de transmission des chants et du savoir musical copte, qu'il soit liturgique ou populaire, et en milieu aussi bien urbain que rural.

À titre d'exemple, citons Al-Ba'ayrāt, petit village de Haute Égypte situé sur la rive ouest de Louxor. Vaste lieu mythique du fait de la forte concentration de temples et de tombes pharaoniques, le hameau majoritairement chrétien de ce village reste toutefois en retrait de la vie touristique de masse des alentours, même si la plupart des habitants travaillent dans le domaine touristique. La paroisse de cette petite communauté chrétienne n'est autre qu'un modeste monastère fort méconnu des coptes étrangers à la région, Deir el Mohareb, où l'implication des fidèles dans l'organisation de la vie liturgique quotidienne est très forte. Quasiment tous les hommes du village sont consacrés depuis leur plus jeune âge en tant que *šammās* [diacres]. À cet effet, ils participent activement au déroulement musical des offices religieux.

Les chants coptes, en particulier les hymnes, sont souvent longs et fastidieux dans leur apprentissage : un nombre précis de mélismes - qu'on pourrait qualifier de vocalises en *tempo giusto*[12] -, des chants pouvant durer de vingt à trente minutes, une langue et une prononciation complexe à maîtriser… tant d'aspects concourant à une difficulté d'exécution certaine et à la nécessité d'un solide apprentissage en amont.

« Ce psaume est particulièrement difficile et long, comment l'as-tu appris ? » « Mais grâce aux cassettes bien sûr ! ». Makram, de Al-Ba'ayrāt, est un homme d'une quarantaine d'années. Depuis son enfance, il nourrit une réelle passion pour les chants coptes, qu'ils soient liturgiques ou non. Lors de la douzième heure du Vendredi Saint, il chantera avec son frère Tāmer le fameux « Pekethronos », psaume interprété en langue copte reprenant les versets 7 et 9 du Psaume 45 de

[12] Ce ne sont pas des ornements, mais des mélismes composés précisément selon une métrique régulière (souvent mesurée) en remplissage de syllabes vocaliques longues et qui sont chantés avec le même intérêt que les parties syllabiques. Ce terme a été défini en opposition à *rubato* par Constantin Brăiloiu (1973, p. 153).

David. Qualifiée de « descendance pharaonique » par les membres de la communauté, on raconte que cette mélodie était interprétée pendant l'intronisation du roi dans l'Égypte ancienne. Rarement démentie et souvent considérée comme acquise, une telle assertion nourrit les fantasmes de la communauté en matière d'ancienneté culturelle et la conduit à œuvrer à la patrimonialisation des « preuves » de l'ancestralité de ses traditions.

« Pekethronos » n'est pas seulement considéré comme un vestige immatériel de l'antiquité : il est également d'une complexité d'exécution patente, car long (20 à 30 minutes selon l'exécutant), comprenant de longs mélismes au rythme extrêmement précis[13], et exécuté dans un mode très particulier, le *laḥn šāmī* [littéralement : mélodie levantine] Notons que seul un autre chant liturgique copte se chante dans ce *laḥn* : le Psaume 55. Selon certains moines avec qui j'ai pu m'entretenir, ce mode leur viendrait des régions de Syrie et du Liban[14]. Aussi maîtriser ce chant est-il une rude épreuve et peu de *šammās* y parviennent. Makram est un simple *šammās* de village, qui dans la vie de tous les jours vend des tickets d'entrée pour les sites de la Thébaïde. Il fait partie des quelques rares maîtrisant un tel chant - pourtant incontournable dans la liturgie du Vendredi Saint. Pour y parvenir, il travaille sur des cassettes permettant d'écouter des maîtres de référence, tel qu'Ibrahim ʻAyyād, le chantre favori du Pape Shenouda III.

Plusieurs constatations s'imposent à cet égard. Les critères de choix de modèles sur lesquels se basent les diacres désireux de parfaire leur exécution des chants ne sont en réalité pas spécialement musicaux. Ils sont plutôt de l'ordre du prestige et de la popularité dégagés par tel ou tel chantre, autrement dit, selon le degré de reconnaissance de ce dernier en tant que modèle par les hautes instances religieuses. Aussi, si le chantre en question bénéficie d'une vaste publicité sur les chaînes de télévision coptes - telle que Coptic TV -, il sera une référence unanime. Tel est le cas du chantre Ibrahim ʻAyād qui, pourtant, se démarque quelque peu de ladite tradition par ses exécutions très librement ornementées, ce que Ernest Newlandsmith appelait au début du XX^e^ siècle « des débris de musique arabe »[15]. Quant à l'usage d'instruments mélodiques dans les enregistrements, rares sont les fidèles qui y voient un inconvénient. Bien au contraire. Les instruments de musique n'ont en effet aucun rôle dans le déroulement du culte, mais les compact-discs et les cassettes en regorgent. Malgré le conservatisme de leur Église, les coptes aiment s'appuyer sur ces enregistrements considérés par les jeunes générations comme plus attractifs que les chants entendus à l'office. Aussi cela ne manque-t-il pas d'orienter l'écoute différemment : l'arrangement instrumental entraîne en effet souvent une conception harmonique de ces chants, selon des influences la plupart du temps occidentales, sans rapport avec le caractère monodique de la liturgie autochtone. Quant aux différences éventuelles supposées entre milieu urbain et milieu

[13] Cette composition concerne deux versets du Psaume 45, mais dure néanmoins près d'une demi-heure, ce qui donne une indication sur la prééminence du style mélismatique en son sein.

[14] Comme le laisserait entendre son étymologie, le mot *šāmī* ferait sans doute référence à Bilād aš-Šām, comprenant aujourd'hui la Syrie et le Liban. Cela impliquerait-il une origine syro-libanaise de ce mode liturgique copte ?

[15] Ernest Newlandsmith, 12 mai 1931, *The Ancient Music of the Coptic Church*, conférence présentée à the University Church, Oxford.

rural, elles sont, à ce sujet, quasiment nulles : paroisses et monastères ont tous en leur sein des boutiques permettant l'achat de cassettes et de Cds, pour la plupart réalisés au Caire ou par au sein des diasporas. Tous disposent donc des mêmes productions mises en vente. Il existe toutefois aussi de petites productions locales, sortes de labels indépendants financés par les plus riches. La mise en valeur des chants est une priorité pour l'Église copte aujourd'hui et ce, en milieu rural aussi bien qu'en milieu urbain. Il est également à noter que cette évolution des choses - en parallèle aux effets de mode et de démocratisation des appareils d'enregistrement et d'écoute musicale - n'est pas étrangère au vaste processus de renouveau principalement développé dans la seconde moitié du XX^{e} siècle[16].

3- Le témoin d'une mutation systémique et d'une simplification du répertoire

L'attrait des membres de la communauté copte pour la diffusion des chants liturgiques stimule la production de disques et d'arrangements musicaux divers, ainsi que le développement des chœurs, devenus pléthoriques. L'intensification des échanges entre métropole et diaspora se déploie également au niveau de la production/diffusion des enregistrements. Cependant, le contenu musical de ceux-ci pose le double problème de la mutation systémique des énoncés traditionnels et de la simplification/fixation du répertoire.

Le premier point résulte en effet de la profonde divergence établie depuis plusieurs siècles entre, d'une part, les traditions musicales des Proche et Moyen-Orient et, d'autre part, la musique savante européenne. Les traditions orientales, qu'elles soient religieuses - musulmanes, chrétiennes ou judaïques - ou profanes ont en effet en commun, selon Nidaa Abou Mrad (2010, p. 6-7), les caractérisations suivantes :

1) **texture** monodique, souvent hétérophonique ;
2) **composante mélodique** modélisée sur une modalité se déclinant[17] en :
   a. une composante scalaire privilégiant l'ossature zalzalienne (agencement de secondes majeures, dont les mesures logarithmiques tournent autour de 200 ± 25 cents, et de secondes moyennes ou neutres dont les mesures tournent autour de 150 ± 25 c.) (Abou Mrad, 2009, p. 39-40) ;
   b. une composante nucléaire au sein de laquelle se dessinent préférentiellement un substrat pentatonique (lié à des cycles de quartes et quintes alternées) et un substrat zalzalien (lié à des cycles de tierces moyennes) (Abou Mrad, 2009) ;
   c. une composante formulaire polymorphe, souvent revêtue d'ornements ou remplie de mélismes ;
   d. une composante esthésique axée sur un référent transcendantal (During, 1994a) ;

[16] Une thèse non publiée mais qui demeure la référence dans ce domaine est celle de Dina El Khawaga, 1993, « Le Renouveau copte. La communauté comme acteur politique », IEP.

[17] Selon la quadripartition modale de Tran Van Khé (1968), reformulée par Nidaa Abou Mrad (2009) : un mode s'approche selon quatre points de vue : (1) une échelle intervallique - modalité scalaire ; (2) des degrés hiérarchiques - modalité nucléaire ; (3) des formules-types - modalité formulaire ; (4) un éthos - modalité esthésique.

3) **composante temporelle** (métrique rythmique) modélisée prioritairement sur la métrique verbale (prééminence du Logos), la périodicité métrique passant au deuxième plan ;
4) **performance** de caractère herméneutique (During, 1994b, p. 33 et 63-64, Picard, 2001), laissant à l'interprète une importante marge de variabilité *in vivo* des énoncés musicaux.

La musique savante européenne de l'époque moderne se caractérise en revanche par : (1) une texture polyphonique ; (2) une composante mélodique modélisé sur le système tonal harmonique privilégiant l'ossature diatonique (agencement de secondes majeures et de secondes mineures) et les enchaînements motiviques d'accords ; (3) un système temporel privilégiant la périodicité métrique ; (4) une performance de caractère littéral, la créativité étant du ressort du compositeur.

Quant à la musique copte, elle semble avoir subi ces mutations acculturatives en raison d'une idéologie moderniste prédominant dans la plupart des milieux musicaux égyptiens après la Grande Guerre, prenant la forme d'une sorte de darwinisme culturel musical (Lagrange, 1996, p. 143), consistant à vouloir appliquer aux musiques locales les normes musicales occidentales, supposées caractériser le point d'aboutissement universel de l'évolution des musiques du monde. Cependant, les prémices de cette attitude sont patentes dès la fin du siècle précédent. Les missionnaires jésuites Jules Blin et Louis Badet ont en effet successivement transcrit en 1888 et 1899 des passages de la messe copte catholique et ce, de manière extrêmement minimaliste. Aucun ornement n'apparaît et les mélodies sont notées selon une échelle d'ossature diatonique. Ils ont justifié ce travail de transcription en insistant sur l'intérêt de conserver une musique directement héritée (selon eux) des temps pharaoniques et jugée à l'époque en perdition en raison de l'oppression exercée à l'endroit de la minorité chrétienne par la majorité musulmane. L. Badet conseillait alors vivement aux séminaristes, dans la préface de son recueil de chants de la liturgie de saint Basile, d'apprendre le solfège de sorte à pouvoir utiliser ses transcriptions pour apprendre les chants au séminaire et aussi pour jouer de l'orgue dans les offices coptes catholiques. Ce projet n'a pas vu le jour et l'orgue n'a vraisemblablement jamais été utilisé pendant le déroulement du culte. Toutefois, cette tendance à employer une échelle diatonique pour transcrire des hymnes coptes d'ossature zalzalienne a perduré au XX^{e} siècle, qu'il s'agisse des musicologues et ethnomusicologues occidentaux (Ernest Newlandsmith, Margit Tóth et Martha Roy) ou des transcripteurs autochtones (Ragheb Moftah et, dans une certaine mesure Goerge Kyrillos), ce qui n'est pas sans laisser des traces dans la pratique et son enregistrement sonore, lorsqu'elle s'appuie sur une transmission par voie écrite ou lorsqu'elle intègre (parfois horizontalement) des éléments d'harmonie verticale, ce qui est le cas de chants harmonisés et/ou instrumentalement accompagnés, véhiculés désormais par le disque.

D'autre part, ces enregistrements deviennent les vecteurs d'énoncés musicaux édulcorés par simplification et fixation littérale d'une tradition qui se veut pourtant séculaire et conservatrice. À en croire les discours en vogue, il n'y aurait qu'une seule et même musique « authentique » dans la liturgie copte : que dire alors des

nouvelles « musiques coptes », notamment, les *tarānīm* (chants populaires à argument religieux) et autres *madīḥ*-s (chants de louange) ?

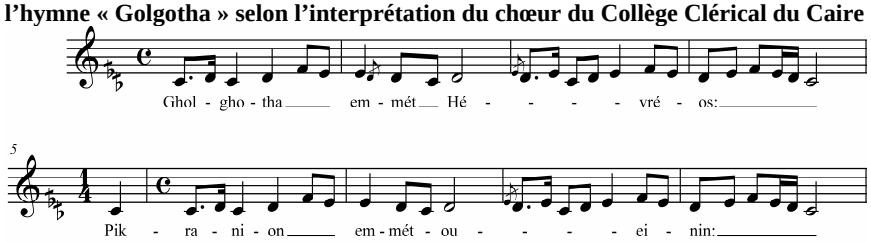
Dans cette quête de la reconnaissance de la sécularité du patrimoine musical copte, l'enregistrement pose problème. Aussi certains groupes renommés, comme l'Ensemble David, en transcrivant et en enregistrant, à partir de leurs propres transcriptions, les chants de la liturgie, figent-ils de nombreuses mélodies. Celles-ci sont de surcroît épurées de leurs ornements et mélismes, traditionnellement interpolés (d'une manière improvisative) par les chantres solistes. Il en résulte la diffusion de chants aux mélodies naïves, édulcorées, affadies. Pourtant, de nombreux coptes, si attachés à leur patrimoine culturel, trouvent que l'Ensemble David fait référence dans le domaine, alors que leurs productions sonores témoignent clairement d'une simplification toute récente des énoncés musicaux traditionnels.

Prenons pour exemple l'hymne « Golgotha », chant d'autant plus apprécié des membres de la communauté qu'il est jugé ancestral et relativement simple d'exécution (strophique, de forme ABABA, aux énoncés fort simples), *a contrario* du chant « Pekethronos », évoqué précédemment. Chantée, de nos jours, au terme de la douzième heure du Vendredi Saint, la mélodie de cette hymne aurait été (selon la tradition populaire) celle d'un chant interprété pendant les enterrements des pharaons. Elle serait donc demeurée intacte, selon la forte croyance populaire copte, durant des millénaires. L'étude comparative de cinq versions enregistrées (contextuellement différenciées) de la première phrase de cette hymne est éclairante à plus d'un titre. Les deux premières versions sont strictement traditionnelles[18], *a capella*, s'agissant du chœur du Collège Clérical du Caire, sous la direction du vénérable diacre *mo'allem* Ibrāhīm 'Ayād (version n° 1), donnant une interprétation de style neumatique (avec peu d'ornements rajoutés), et de la voix nue du *mo'allem* Moḥāreb, chantre aveugle de Haute Égypte, âgé de 25 ans (qui a étudié pendant cinq ans dans un grand institut), qui offre ici (version n° 2, enregistrement que j'ai réalisé en janvier 2010) une performance de style mélismatique, au remplissage vocalique variable selon les vers. En revanche, les trois suivantes relèvent d'une démarche acculturative résolument croissante : la version n° 3, faisant partie du CD de l'Ensemble David, réalisé sous la direction de George Kyrillos et publié par l'Institut du Monde Arabe à Paris, demeure, par son caractère *a capella*, proche de la tradition, mais se démarquant néanmoins de celle-ci par sa mixité chorale et l'échelle adoptée, tandis que la version n° 4, interprétée par le même ensemble et le même chef, repose sur un chœur masculin (avec un bref passage en solo) accompagné d'un pupitre de violons et d'une contrebasse en pizzicato, et que la version n° 5 figure dans le disque *Mozart l'Égyptien* d'Hughes de Courson (en montage interpolé au milieu de l'Introït du *Requiem* du compositeur salzbourgeois) et est chanté (avec simplification des ornements et mélismes et rajout d'un rudiment de vibrato) par Monika, fille du même George Kyrillos, alors âgée de 13 ans, accompagnée par son père au *ʿûd* et par un bourdon orchestral. Par-delà l'aspect éminemment anecdotique de la version n° 5, il est aisé de vérifier à l'écoute que les trois enregistre-

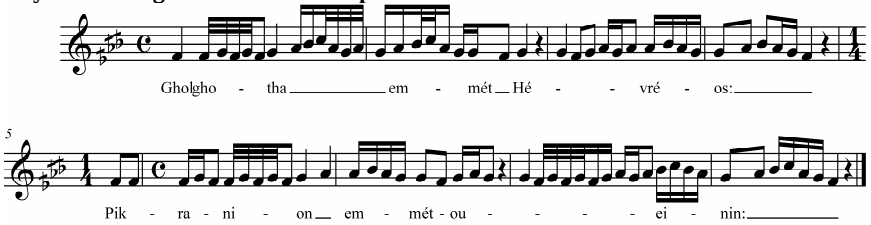
[18] Terme sujet à caution dans le domaine de l'anthropologie, nous noterons qu'ici, il renvoie à un type d'exécution validée par les directives cléricales coptes orthodoxes, dans une perspective de pratiques conservatrices émises en contexte liturgique.

ments de l'hymne « Golgotha » effectués sous la responsabilité de George Kyrillos suivent scrupuleusement (moyennant le rajout d'ornements pour la version n° 4 et une éradication de ceux-ci pour la version n° 5) la partition prescriptive publiée par ce musicien sur le site électronique de l'Ensemble David (http://www.davidensemble.com/english/musicnotation.htm). Tandis que les versions enregistrées reposant sur cette partition présentent une échelle modale d'ossature diatonique, les transcriptions descriptives de type étique (*etic*) proposées ici pour la musique des deux premiers vers de cette hymne selon les interprétations des *mo'allem*-s 'Ayād (exemple n° 1) et Moḥāreb (exemple n° 2) mettent en exergue clairement une échelle d'ossature zalzalienne.

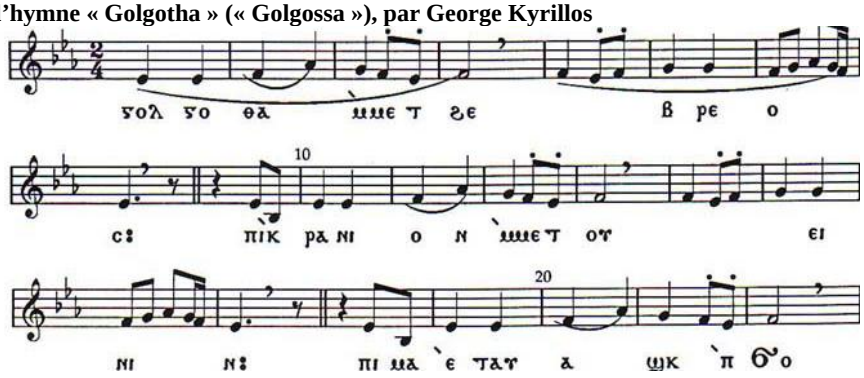
Exemple 1 : Transcription descriptive de la musique des deux premiers vers de l'hymne « Golgotha » selon l'interprétation du chœur du Collège Clérical du Caire



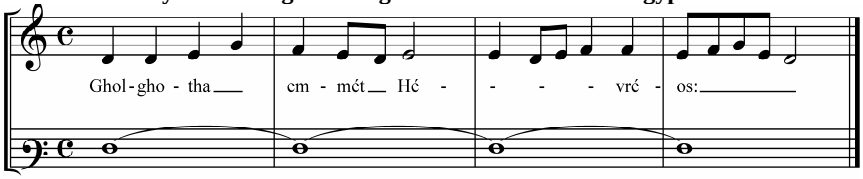
Exemple 2 : Transcription descriptive de la musique des deux premiers vers de l'hymne « Golgotha » selon l'interprétation du *mo'allem* Mohareb



Exemple 3 : Notation prescriptive de la musique des deux premiers vers de l'hymne « Golgotha » (« Golgossa »), par George Kyrillos

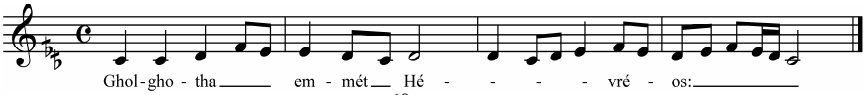


Exemple 4 : Transcription descriptive (de type étique) de la musique du premier vers de l'hymne « Golgotha » figurant dans « Mozart l'Égyptien »



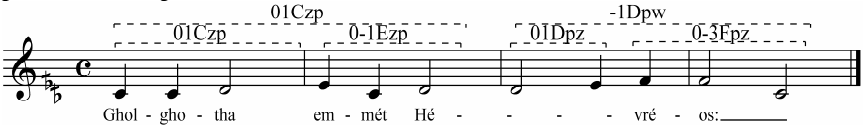
Nonobstant cette différence d'ossature, la comparaison de ces transcriptions entre elles met en exergue l'existence d'une seule ligne formulaire commune qu'il est possible de résumer, en la simplifiant (selon une double approche paradigmatique des variations – au sein d'une seule et même version – et synoptique des variantes – entre différentes versions – (Picard, 2009, p. 32)) et la rapportant à l'initiale/finale C/do, sous la modélisation de type émique (*emic*) de l'exemple n° 5.

Exemple 5 : Version émique en C des premiers vers de l'hymne « Golgotha » à partir des interprétations traditionnelles



Une simplification supplémentaire[19], doublée d'une segmentation cellulaire, ouvre la voie au chiffrage de cet énoncé selon la procédure micromodale (Abou Mrad, 2009)[20] et donne lieu au modèle de l'exemple n° 6.

Exemple 6 : Version modélisée des premiers vers de l'hymne « Golgotha » à partir des interprétations traditionnelles



L'analyse synoptique des exemples n° 1 et 2, de caractère résolument traditionnel, met en exergue les données suivantes :

1. <u>texture et appareil sonore :</u> chant *a capella* strictement monodique, selon les normes cultuelles en vigueur ;
2. <u>composante mélodique :</u>

[19] Cette simplification, visant à mettre en exergue la structure profonde en retirant les éléments de surface, est effectuée ici selon les indications de François Picard figurant dans son « Analyse paradigmatique et synoptique de quelques airs de Nanyin » : « Avant de tirer un modèle, un squelette de l'analyse des parties communes aux différentes variations et variantes, on peut accéder sous la surface de ce qui est joué et perçu par deux moyens : 1) opérer une réduction aux notes écrites dans la notation originelle ; 2) réduire aux notes porteuses d'une nouvelle syllabe du texte. Il se trouve, et j'ai à titre expérimental généralisé cette constatation à d'autres pièces d'autres répertoires, que les deux procédés sont quasiment équivalents. De plus, on vérifie que le squelette obtenu est bien le modèle commun aux différentes variations et variantes. On remarque qu'aucune réduction en fonction de la place des notes dans la mesure n'aurait pu donner ce résultat » (Picard, 2009, p. 32).

[20] Le chiffrage adopté ici consiste en l'affectation d'un pentagramme à chaque segment analysé, où deux entiers relatifs décrivent successivement les intervalles IT (de l'initiale à la teneur) et TF (de la teneur à la finale), tandis que la lettre majuscule indique la teneur (selon la nomenclature alphabétique des notes) et que les lettres minuscules représentent respectivement les noyaux intégrant la teneur et la finale.

a. **modalité scalaire** d'ossature zalzalienne, se présentant sous l'aspect de succession d'intervalles de seconde majeure (C-D), moyenne (D-E^{db}), moyenne (E^{db}-F) et majeure (F-G) ;

b. **modalité nucléaire** faisant alterner triade zalzalienne z (C, E^{db}, G) et substrat pentaphonique/pentatonique p (C, D, F) ;

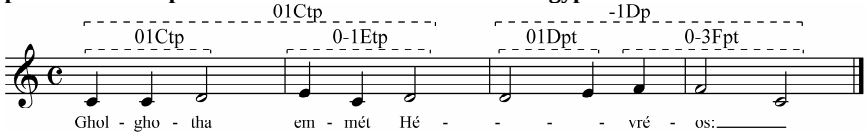
c. **modalité formulaire** partageant l'énoncé en deux sections de profils quasiment symétriques allant de Cz vers Dp, puis retournant de Dp vers Cz ;

d. **modalité esthésique :** organisation de la succession des cellules micromodales selon un schéma alternant z et p dans un contexte macromodal dominé par z (noyau des notes initiale et finale), instaurant un ballottement ininterrompu entre détente et tension ;

3. composante temporelle : métrique régulière et mesurée binaire, présentant une carrure binaire ;

4. type de performance : ornementation fournie, de style mélismatique, dénotant une interprétation de caractère herméneutique.

Exemple 7 : Version modélisée des premiers vers de l'hymne « Golgotha » à partir de l'interprétation acculturée de « Mozart l'Égyptien »



L'analyse du début de l'hymne « Golgotha » à partir de l'interprétation acculturée de « Mozart l'Égyptien » donne lieu au modèle de l'exemple n° 7, mettant en exergue les données suivantes :

1. texture et appareil sonore : chant monodique accompagné à la fois par les trémolos monodiques du *ʿūd* et d'un bourdon instrumental instituant une polyphonie élémentaire, étrangère à la tradition ecclésiastique copte (qui ne connaît même pas de bourdon vocal de type *ison*, propre à la liturgie byzantine) ;

2. composante mélodique :

a. **modalité scalaire** d'ossature diatonique, se présentant sous l'aspect de succession d'intervalles de seconde majeure (C-D), majeure (D-E) et mineure (E-F) ;

b. **modalité nucléaire** axée sur deux substrats alternatifs, la tierce diatonique t (C, E) et le noyau pentatonique p (C, D, F) ;

c. **modalité formulaire** partageant l'énoncé en deux sections de profils quasiment symétriques allant de C vers D, puis retournant de D vers C ;

d. **modalité esthésique :** organisation de la succession des cellules modales selon un schéma alternant t et p dans un contexte macromodal dominé par t (confirmé par le bourdon en C), instaurant, par rapport à la version traditionnelle, un ballottement amoindri du fait du diatonisme homogène des deux noyaux concurrents, mais néanmoins compensé par la dissonance de D avec le bourdon C ;

3. composante temporelle : métrique régulière et mesurée binaire, présentant une carrure binaire ;

4. type de performance : style presque strictement syllabique, dénotant une interprétation de caractère littéral, de telle sorte que l'exemple n° 4 puisse être considéré comme l'équivalent d'une version simplifiée (émique, mais d'ossature différente) pour les exemples n° 1 et 2.

Aussi la comparaison des deux types d'interprétation de la même hymne est-elle en mesure d'appuyer l'hypothèse proposée dans cet article et consistant à considérer que les enregistrements commerciaux de musique copte auraient tendance à propager des versions à la fois édulcorées, par simplification et fixation, des énoncés musicaux traditionnels et subissant des mutations systémiques d'ordre à la fois textural (polyphonie sommaire et instrumentation) et mélodique, dans la mesure où ossature et tierce diatoniques remplacent respectivement ici ossature et triade zalzaliennes. Il conviendrait néanmoins de ne pas généraliser systématiquement cette assertion à partir de ce constat, étant donné que l'exemple n° 4 relève d'une situation particulière s'inscrivant dans une démarche annoncée comme acculturative (*Mozart l'Égyptien*) et constitue, par là même, un cas de figure extrême, précisément par son caractère anecdotique, que laissent cependant présager (par extrapolation prospective) les deux autres versions (plus « traditionnelles ») enregistrées par le même George Kyrillos[21]. Au total, il s'agit certes d'une caricature, mais d'une caricature révélatrice d'une tendance avérée.

4- L'enregistrement comme outil ethnomusicologique

L'enregistrement peut donc être porteur d'évolutions et de transformations, comme il a été possible de le constater précédemment. Mais dans un tout autre cadre, il permet également l'étude concrète de l'évolution musicale grâce à un travail descriptif diachronique. Dans la première moitié du XX^{e} siècle, plusieurs musicologues ont réalisé des enregistrements de chants coptes, actuellement conservés dans les archives sonores du musée d'ethnographie de Berlin. Il s'agit d'enregistrements non commerciaux, effectués en Égypte entre 1910 et 1935 par Gotthelf Bergsträsser, Walter Wreszinski, Brigitte Schiffer, Robert Lachmann, Hans Hickmann et Alfred Berner (Ziegler, 2006). Hans Hickmann a également réalisé en 1958, en collaboration avec le Duc de Mecklembourg, un « catalogue de la musique folklorique égyptienne », dans lequel sont répertoriées quelques musiques liturgiques coptes.

Le travail de comparaison de ces différents enregistrements reste à faire et permettra d'établir une analyse en profondeur de l'évolution de la musique liturgique copte au XX^{e} siècle, avec des dates et des repères précis dans le temps. Dans la perspective d'une compréhension des discours et des représentations que se font les coptes de leur musique liturgique, une telle étude permettra de discuter des assertions telle que celle de l'immuabilité totale ou relative des chants de la liturgie des chrétiens d'Égypte.

[21] Les travaux de ce musicien offrent d'autres contrastes, notamment, en rapport avec l'usage de l'ossature scalaire zalzalienne pour transcrire et interpréter certaines autres pièces liturgiques, comme l'hymne « Ep Ouro » http://www.davidensemble.com/notation/Resurrection/EpOuro-Long.pdf, affublée d'une armature si^{b}, mi^{b}, la^{db}, et d'une indication « Scale : G Bayati » (sic).

Conclusion

L'enregistrement des chants coptes a ainsi plusieurs vocations, l'« officielle » étant l'archivage d'un patrimoine se devant de demeurer intact et l'« officieuse » - conséquence de la première - étant la diffusion massive de ce dit patrimoine musical religieux. Dans la mesure où il revêt différentes formes, ce deuxième aspect est exploité de diverses manières : outil d'apprentissage, outil d'écoute de type divertissement (chants de la liturgie agrémentés d'instruments ou aux *tarānīm*) ou encore outil de diffusion pour les membres de la communauté expatriés, la musique devenant dès lors un étendard synonyme de ralliement des diasporas avec la terre mère.

Toutefois, considérer que cette effervescence n'aurait aucun impact sur la vie musicale et sur les chants eux-mêmes serait une erreur. Échanges et globalisation sont plus que jamais à prendre en considération dans un pays toujours plus en contact avec l'Occident (notamment par le biais des échanges avec les nouvelles générations issues de la diaspora copte). Le matériau musical s'en trouve transformé, ce qui n'est pas sans créer un certain fossé entre les discours d'un côté et les pratiques réelles de l'autre.

En dépit du conservatisme de l'Église copte, les enregistrements entraînent donc une évolution des pratiques musicales, puisque celles-ci s'ouvrent au plus grand nombre et ne sont plus réservées à une élite religieuse. Mais ils conduisent aussi à la fixation de nombreuses mélodies, surtout celles chantées pendant l'office eucharistique : il ne faut pas perdre ce patrimoine sonore, il est donc nécessaire de le connaître parfaitement à partir de modèles de référence, même si ces modèles de référence travestissent en réalité une tradition musicale qui s'inspire de plus en plus du modèle arbitrairement imposé par l'Occident depuis la fin du XIX^{e} siècle. Mais ne parlons pas de fossilisation : ces modèles diffèrent eux-mêmes les uns des autres et en définitive, les diacres et les chantres, en s'en inspirant, réalisent encore une production souvent assez personnelle des chants de leur répertoire, tout en gardant également un ancrage dans leurs régions, avec ce que cela implique comme spécificités musicales – nous pensons là à l'influence, certes minime, de chants populaires locaux. Aussi, et en dépit du souhait des instances religieuses d'unifier le patrimoine musical à travers toute l'Égypte, les musiques coptes poursuivent peu ou prou leur évolution. Et que certaines d'entre elles se figent peut là aussi être considéré, au fond, comme une évolution de ce patrimoine, à plus forte raison que, pour la postérité, elles restent désormais conservées et deviennent ainsi les témoins concrets d'une époque à un temps donné, permettant ainsi d'envisager l'évolution dont elles ont été l'objet.

Bibliographie

Abou Mrad, Nidaa, 2007, « Compatibilité des systèmes et syncrétismes musicaux : une mise en perspective historique de la mondialisation musicale de la Méditerranée jusqu'en 1932 », *Filigrane*, n° 5, Paris, Delatour, p. 93-120.

Abou Mrad, Nidaa, 2009, « Procédure d'investigation micromodale des traditions musicales du Proche-Orient », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, RTMMAM, n° 3, Baabda, Éditions de l'Université Antonine, p.37-74.

Abou Mrad, Nidaa, 2010, « L'isotopie sémantique en tant que révélateur de l'exosémie musicale », *Musurgia* XVII/1, Paris, ESKA, p. 5-15.
Badet, 1899, *Chants liturgiques des Coptes, notés et mis en ordre par le Père Louis Badet de la Cie de Jésus*, Le Caire, Collège de la Sainte Famille, Petit séminaire copte.
Blin, Jules, 1888, *Chants liturgiques des Coptes*, Le Caire, Imprimerie Nationale.
Brăiloiu, Constantin, 1973, Problèmes d'ethnomusicologie, Genève, Minkoff Reprint.
Cannuyer, Christian, 1996, *Les coptes*, Turnhout, Brepols.
During, Jean, 1994a, « Question de goût : L'enjeu de la modernité dans les arts et les musiques de l'Islam », *Cahiers de musiques traditionnelles*, « Esthétiques », n° 7, Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 183-215.
During, Jean, 1994b, *Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Paris, Verdier.
El Khawaga, Dina, 1993, « Le Renouveau copte. La communauté comme acteur politique », IEP, thèse de doctorat non publiée.
Gabry, Séverine, 2009, « Processus et enjeux de la patrimonialisation de la musique copte », Égypte/Monde arabe no 5-6, p. 133-158.
Hickmann, Hans, Mecklembourg, Charles Grégoire Duc de, 1958/1979, *Catalogue d'enregistrements de musique folklorique égyptienne (été 1955), précédé d'un rapport préliminaire sur les traces de l'art musical pharaonique dans la mélopée de la vallée du Nil*, Strasbourg, Éditions Valentin Koerner.
Lagrange, Frédéric, 1996, *Musiques d'Égypte*, Paris, Cité de la Musique/Actes Sud).
Moftah, Ragheb, 1998, *A Transcription of the Complete Liturgy of St Basile*, avec la collaboration de Margit Tóth et Martha Roy, Le Caire, American University of Cairo.
Newlandsmith, Ernest, 1931, *The Ancient Music of the Coptic Church*, conférence présentée à the University Church, Oxford.
Picard, François, 2001, « La tradition comme réception et transmission (Qabala et Massorèt) », *Approches herméneutiques de la musique*, Jacques Viret (éd.), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, p. 221-233.
Picard, François, 2009, «Analyse paradigmatique et synoptique de quelques airs de Nanyin », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen, RTMMAM*, n° 3, Baabda, Éditions de l'Université Antonine, p.23-36.
Voile, Brigitte, 2004, *Les coptes d'Égypte sous Nasser*, Paris, CNRS Éditions.
Tran, Van Khé, 1968, « Modes musicaux », *Encyclopædia Universalis*, Paris, vol. XI, p. 148-153.
Ziegler, Susanne, 2006, *Die Wachszylinder des Berliner Phonogramm-Archivs*, Berlin, Musée d'Ethnographie.

Documentation électronique

www.coptic.org/music
http://lcweb2.loc.gov/diglib/ihas/html/coptic/coptic-home.html
http://www.davidensemble.com/english/musicnotation.htm
http://www.davidensemble.com/notation/Resurrection/EpOuro-Long.pdf

Discographie

Devant le nombre pléthorique d'enregistrements de musique copte disponibles aujourd'hui, je ne présenterai ici qu'une discographie sélective en rapport direct avec le contenu de l'article. Une brève sélection d'autres disques permet en outre au lecteur d'avoir un aperçu du type de disques actuellement diffusés. Les exemples sont toutefois tellement nombreux qu'il est fréquent d'en découvrir de différents à chaque nouveau passage dans une église : mis à part les disques produits à l'étranger et ceux de l'Ensemble David, rares sont ceux qu'il est possible de trouver dans plus de deux églises différentes en Égypte.

Hymne « Golgotha » – version n° 1 : ʿAyād, (*šammās)* Ibrāhim (direction), *Chœur du Collège Clérical*, Le Caire, Filomark Sound.

Hymne « Golgotha » – version n° 2 : enregistrement personnel du chantre Moḥāreb, réalisé à Al-Baʿayrāt (rive ouest de Louxor) le 7 janvier 2010 (enregistreur numérique Marantz PMD-660), téléchargeable au lien http://www.upa.edu.lb/editions-de-l-upa/publication/article/rtmmam-4-un-siecle-denregistrements-materiaux-pour-letude-et-la-transmission-1.html.

Hymne « Golgotha » – version n° 3 : Kyrillos, George (direction), 1999, CD *Ensemble David, Égypte, Liturgies coptes*, Paris (France), Institut Du Monde Arabe - Distributeur : Harmonia Mundi - EAN : 794881486021.

Hymne « Golgotha » – version n° 4 : Kyrillos, George (direction), n.d., CD *Ensemble David, For Early Coptic Hymns*, digital master by « David Audio ».

Hymne « Golgotha » – version n° 5 : Courson, Hugues de (arrangements musicaux), 1998, *Mozart l'Égyptien*, vol. 1, Virgin Classics.

Cette hymne *Golgotha* est publiée de surcroît dans le CD de chants coptes suivant :

ʿAyād, (*šammās)* Ibrāhim, 2004, Le Caire, Filomark Sound. Ce disque fait état d'une version non mentionnée dans l'article d'un Golgotha (d'ossature diatonique) interprété selon l'enseignement de George Kyrillos. Pourtant, cet enregistrement a bien été réalisé par Ibrahîm ʿAyād, cette fois s'accompagnant lui-même au *ʿūd*.

ʿAyād, (*šammās)* Ibrāhim (direction), 2004, *Chœur du Collège Clérical, Mouʕtālāt al alḥān*, 2004, Le Caire, Filomark Sound.

The Heritage of the Coptic Orthodox Church, The rite and hymns of the annual Sunday vespers praise, 2004, Coptic Orthodox Patriarchate, the Church of the Virgin Mary and St. Athanasius, Mississauga (Canada).

Par ailleurs, la communauté copte de la région parisienne a mis à la disposition de tous des disques de chants coptes et de *tarānīm* en langue française :

Cantiques et chants de l'Église copte, n.d., 4 vol., Chorale de l'église copte orthodoxe de l'Archange Michel et Saint Georges, Villejuif (France).

RTMMAM n° 4 (2010)

L'hymne Agni Parthene

Francis GAYTE [*]

1- Le contexte musico-religieux

Agni Parthene [AP] (Αγνή Παρθένε) est une hymne non-liturgique pouvant être utilisée par coutume comme chant de communion pendant la liturgie, ou comme préface aux Vêpres. Écrite par saint Nectaire d'Égine à l'aube du XX[e] s., alors qu'il dirigeait l'École théologique Rizarios d'Athènes, composée en l'honneur de la Vierge Marie, elle figure dans son *Petit Théotokarion* [Livre d'hymnes à la Mère de Dieu[1]], publié à Athènes en 1905. Une tradition s'est perpétuée depuis Égine selon laquelle la Vierge Marie elle-même serait apparue à Nectaire et lui aurait demandé de noter sur papier les paroles d'une hymne que des chœurs angéliques s'apprêtaient à lui chanter.

La musique de [AP] a été composée un peu plus tard (années cinquante ?) par « un hymnographe athonite » anonyme[2]. Et c'est par le biais de cette mise en musique que l'hymne a connu une forte popularité internationale et ce, grâce aux media du XX[e] s., disque, cassette, radio et Internet[3].

[AP] a ainsi été traduite en de multiples langues (slavon, roumain, arabe, serbe, coréen, français, anglais, etc.) et si la mélodie a subi des adaptations par souci de la langue et par respect du style musico-liturgique local, elle n'en a pas pour autant profondément « muté » des points de vue de la modalité, de la structure et de la texture. C'est ce qui s'est pourtant produit par contre pour une autre hymne, intitulée *Phos Ilaron*, datant vraisemblablement de la fin du II[e] s. , dont les textes et traductions sont stables mais les musiques extrêmement « typées » et fort dissemblables, et à forte diffusion œcuménique (Gayte, 2002).

---

[*] DEA Musicologie / Histoire de la musique, Université Paris-Sorbonne (Paris IV).

[1] La sainte Vierge est appelée « Mère de Dieu » ou « Théotokos » à partir des conciles d'Éphèse en 431 et de Chalcédoine en 451.

[2] Une tradition analogue est associée à ce compositeur anonyme : lui aussi aurait été visité par la Vierge Marie avant de commencer la composition de la musique de l'hymne.

[3] Liste discographique en fin d'article de 15 versions de *Agni Parthene* disponibles sur *YouTube*.

Une des plus célèbres adaptations de [AP] est celle du monastère de Valaam [V] (sur le lac Ladoga près de Saint-Pétersbourg), en slavon : elle diffère certes grandement de la version originelle, puisque l'échelle modale employée est d'ossature diatonique en tempérament égal, alors que la version athonite laisse entendre des intervalles orientaux de secondes moyennes (médianes ou neutres)[4], mais les autres aspects, relatifs à la modalité scalaire et à la texture y sont conservés fidèlement[5]. Il ne s'agit en somme que d'un « calque slavon » de la version grecque, de même que tous les autres avatars connus, qu'ils soient chantés en grec ou dans toute autre langue. On peut supposer que la fixité musicale de l'oeuvre provient principalement du fait qu'elle date du milieu du XX^e^ s., et que la création d'archives et témoignages musicaux grâce aux techniques d'enregistrement, archivages, échanges internationaux, diffusions, diasporas, etc. ont en quelque sorte figé l'oeuvre à sa source plutôt que de la laisser se transformer au gré des langues, des pays, des obédiences. Nous y gagnons et y perdons à la fois : d'un côté, les études comparatives des interprétations du même révèlent le génie musical propre à chacune des cultures qui ont accueilli et transformé [AP] ; d'un autre côté, la fidélité au modèle originel interdit certaines intéressantes mutations potentielles, à l'instar de celles qui touchent l'hymne *Phos Ilaron*, dont on peut constater le riche, lyrique et étonnant foisonnement (Gayte, 2002).

L'enregistrement de [AP] par les moines de Simonos-Petras[6] [SP] a largement contribué à sa popularisation, mais celui des moines de Valaam[7] également, notamment par la pureté de ses qualités vocales, la suavité de l'atmosphère ainsi déployée, dans une sorte de halo sonore propre à évoquer les paysages embrumés du lac Ladoga. Il existe quelques versions de référence parmi les très nombreuses disponibles sur l'Internet, sous forme audio et/ou vidéo, dont nous retiendrons, outre la version de Valaam [V], celle de Panagiotis Kabarnos [K], qui représente à mon goût la synthèse interprétative d'un style vocal à la fois digne et fervent, alliant tradition et modernité, et d'un éthos authentiquement inspiré[8].

Aussi me paraît-il intéressant de comparer la destinée œcuménique[9] de cette hymne avec celle (non moins œcuménique) de son homologue *Phos Ilaron* (Gayte, 2002), dont le texte fut écrit vraisemblablement autour de 170 et la musique au XIV^e^ s. (réforme de Jean Koukouzelis), voire à la charnière XVIII^e^-XIX^e^ s. (réforme de

[4] Typologies des intervalles de secondes : (1) secondes minime (de 50 à 75 cents), mineure (75-125 c.), moyenne (125-175), majeure (175-225), maxime (225-275), augmentée (275-325), selon Nidaa Abou Mrad (2008, p. 103) ; (2) «secondes mineure, médiane, majeure, augmentée », selon Habib H. Touma (1977-1996) ; « secondes mineure, neutre, majeure », selon Frank Kane, Ass. Géorgienne de Paris, cité dans Francis Gayte (2000).

[5] A l'exception de la sixte majeure de la mesure R 33/44 dans B ; *cf.* diagramme B.

[6] Simonos-Petras (La Pierre de Simon), l'un des plus beaux monastères du Mont Athos, encore habité et très actif, dont l'exceptionnelle architecture orne la jaquette de l'enregistrement de *Agni Parthene*, diffusé sur cassette à partir des années 80 par Echogennisi Productions, Kalambaka, Grèce.

[7] Le monastère de Valaam ou monastère de Valamo est un monastère orthodoxe russe situé sur l'île de Valaam dans le lac Ladoga en Carélie (Nord-Ouest de la Russie).

[8] Panagiotis « Panos » Kabarnos est aujourd'hui membre d'une communauté monastique sous le nom de Nikodimos.

[9] dans le sens du grec *œcumene*, « le monde habité », sous-entendu « le monde chrétien habité, défini et accordé à l'autorité du Patriarcat », après la prise de Constantinople et l'installation du pouvoir politico-religieux musulman en 1453.

Chrysantos de Madytos), et dont les multiples versions se sont renouvelées jusqu'à nos jours. Aux deux bouts de la tradition hymnographique, en somme, avec, d'une part, une hymne « des origines », anonyme, écrite à partir d'un texte préchrétien interpolé de références chrétiennes, commémorant, paradoxalement, le retour de la lumière à la tombée de la nuit, et dont on compte jusqu'à une centaine de versions, et, d'autre part, une hymne « d'aujourd'hui », écrite avec maîtrise et talent par un hymnographe reconnu, admiré, sanctifié. Ce qu'il nous est donné d'étudier avec *Phos Ilaron* concerne un texte fixe et traduit, dont chaque traduction occasionne, dans de nombreux cas, non pas une adaptation de la mélodie originelle, mais une création mélodique spécifique de la culture musico-liturgique et linguistique locale, ou bien un autre type de mutation musicale, à mi-chemin entre l'adaptation de la pièce originelle aux nouvelles contraintes linguistiques (nombre de syllabes, accentuations, formes verbales, syntaxe, etc.) et la création d'une nouvelle pièce, et qui constitue une « mutation modale », où sont conservés un certain nombre de traits originels, mais enchâssés, pour ainsi dire, dans un contexte modal différent du mode originel, mélodiquement et/ou harmoniquement. Plusieurs exemples de ces deux transmissions possibles (mutation modale/tonale ou création originale) sont ainsi aisément repérables dans le corpus général de l'hymne *Phos Ilaron.* Mais dans le cas de [AP] l'objet de l'étude concerne non seulement un texte également fixe-et-traduit mais également une mélodie fixe-et-adaptée spécifiquement selon la culture locale : pas de mutation modale, pas de création musicale originale. Si l'on peut tenter de rapprocher les deux hymnes, ce sera plutôt dans le cadre de leur utilisation liturgique et dans leur impact sur les communautés chrétiennes qu'on le pourra : les deux pièces sont des hymnes, et doivent être classées dans le corpus paraliturgique[10]. De même, on peut entendre l'une ou l'autre des deux hymnes à l'office de Vêpres, en tant que chants poétiques d'expression locale paroissiale ou monastique, introduisant une « touche personnalisée » à la célébration, chargés d'intégrer les formes imposées de la liturgie par l'addition d'interpolations d'origine locale. Bien que précisément « autorisé », au moins pour ce qui est du texte, [AP] a acquis le statut d'un chant traditionnel anonyme et intègre désormais le patrimoine religieux mondial.

D'autre part, on constate une diffusion extrêmement large à travers le monde chrétien oriental de l'une comme de l'autre de ces deux hymnes, ce critère de popularité se trouvant renforcé par la statut paraliturgique des deux pièces : les chanter ou les écouter ne requiert pas de « situation liturgique » spécifique (le temps et le lieu de la messe, de l'office ou du culte) pour faire sens, et pour peu que les interprétations en soient respectueuses, elles peuvent aisément devenir un succès populaire, voire une rengaine. On en trouve donc très naturellement des traductions et interprétations multiples, et *le* médium de notre époque, autrement dit l'Internet et, plus particulièrement, le phénomène *YouTube*, abondent en clips audio ou vidéo de l'une et l'autre également, ainsi que les catalogues musicographiques traitant pêle-

[10] Le qualificatif *non-liturgique* employé dans les références musicologiques est par définition négatif, donc excluant, alors que *paraliturgique* inclut ce corpus dans le grand cercle concentrique des catégories musicales et littéraires des musiques liturgiques autour de leur noyau dur, par exemple, les cinq pièces ordinaires de la messe latine : *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei.*

mêle de musique sacrée, ancienne, traditionnelle, vocale, ethnique, « world », etc. Parmi les versions les plus étonnantes, mentionnons celle de *Phos Ilaron*, sans chant ni texte, du violoniste Giorgos Koros, avec un groupe d'instruments traditionnels byzantins, ou « gréco-turcs », auxquels s'ajoutent les nappes harmoniques planantes d'un synthétiseur *made in Japan*, ou encore la version façon très dansante d'*Agni Parthen*e par un ensemble de chanteurs et musiciens libanais. Qu'une hymne à la Vierge devienne un tube médiatique et fasse un malheur dans les hit-parades internationaux et les *playlists* de *YouTube* est difficilement concevable pour quelqu'un ayant grandi et résidant dans un pays, la France, certes traditionnellement considéré comme *fille aînée de l'Église*, mais foncièrement laïque et républicain, et dans lequel, hormis le célèbre et consternant *Dominique-nique-nique* de Sœur Sourire des années soixante, on entend rarement sur les ondes ni voit sur les écrans des chansons populaires à thème religieux, pour le moins, ou paraliturgiques, pour le mieux... C'est pourtant ce qui s'est produit pour *Agni Parthene*[11], malgré ou grâce à sa qualité d'hymne religieuse, née dans un pays, la Grèce, où le vécu quotidien, imprégné de religiosité, peut expliquer la trajectoire de ce chant monastique promis depuis lors à une célébrité planétaire.

2- Le texte

On trouve dans le *Synaxaire orthodoxe* un article consacré à saint Nectaire, dans lequel il est présenté comme un pédagogue, un thaumaturge et un fondateur monastique, « le saint le plus populaire de l'Église de Grèce » (Macaire, 1988). Curieusement, l'auteur ne fait aucune allusion aux œuvres littéraires du saint. Le Père Macaire est pourtant le traducteur-adaptateur de la version française de ce *synaxaire* et de la version française enregistrée par le choeur des moines de Simonos-Petras et, à ce double titre, est peut-être celui qui a le plus contribué à la destinée brillante de [AP] dans les Églises d'Orient, ceci s'appliquant à un personnage dont la renommée, de son vivant même, dépassait largement le cadre de l'Église grecque par son parcours : né en Thrace (Bulgarie centrale), prêtre à Alexandrie, métropolite de Libye supérieure, secrétaire patriarcal au Caire, professeur et directeur d'école à Athènes, abbé à Égine, « saint de notre siècle », canonisé en 1961 (Macaire, 1988).

[11] Et quelques autres, dont l'ébouriffante version du Psaume 137 *By The Rivers of Babylon* de Boney M.

2-1- Le texte grec de saint Nectaire d'Égine

I 1. **A a1**-Αγνή Παρθένε Δέσποινα
b1-'χραντε Θεοτόκε
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε
A a2-Παρθένε Μήτηρ 'νασσα
b2-Πανένδροσε τε πόκε
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε

2. **B a1**-Υψηλοτέρα ουρανών
b1- ακτίνων λαμπροτέρα
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε
B a2- Χαρά Παρθενικών Χορών
b2- αγγέλων υπερτέρα
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε

3. **C a1**-Εκλαμπροτέρα ουρανών
b1- φωτός καθαρωτέρα
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε
C a2-των ουρανίων στρατιών
b2- πασών αγιωτέρα
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε

II 4. **A a1**-Μαρία Αειπάρθενε
b1- Κόσμου παντός Κυρία
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε
A a2- χραντε Νύμφη πάναγνε
b2- Δέσποινα Παναγία
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε

5. **B a1**-Μαρία Νύμφη 'νασσα
b1- χαράς ημών αιτία
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε
B a2- Κορή σεμνή Βασίλισσα
b2-Μήτηρ υπεραγία
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε

6. **C a1**-Τιμιώτερα Χερουβείμ
b1- υπερενδοξοτέρα.
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε
C a2- των ασωμάτων Σεραφείμ
b2- των θρόνων υπερτέρα
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε

III 7. **A a1-Χαίρε το άσμα Χερουβείμ**
b1- χαίρε ύμνος Αγγέλων
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε
A a2- Χαίρε ωδή των Σεραφείμ
b2- χαρά των Αρχαγγέλων
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε

8. **B a1**-ΒΧαίρε ειρήνη και χαρά
b1- λιμήν της σωτηρίας
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε
B a2- Παστάς του Λόγου ιερά
b2- άνθος της αφθασίας
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε

9. **C a1**-Χαίρε Παράδεισε τρυφής
b1- ζωής τε αιωνίας
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε
C a2-Χαίρε το ξύλον της ζωής
b2- Πηγή αθανασίας
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε

IV 10. **A a1**-Σε ικετεύω Δέσποινα
b1- Σε ων επικαλούμαι
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε
A a2-Σε δυσωπώ Παντάνασσα
b2- Σην χάριν εξαιτούμε
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε

11. **B a1**-Κορή σεμνή και άσπιλε
b1- Δεσποίνα Παναγία
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε
B a2- Θερμώς επθκαλούμε Σε
b2- Ναέ ηγιασμένε
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε

12. **C a1**-Αντιλαβού μου, ρύσαι με
b1- από τού πολεμίου
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε
C a2-Και κληρονομον δείξον με
b2- ζωής της αιωνίου
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε

2-2- La prosodie du poème grec

Le poème de [AP] est constitué de douze strophes de structure identique, rassemblées par trois en quatre groupes (ABC x 4), chaque strophe étant constituée de six vers, dont deux distiques (a1-b1 et a2-b2), suivis chacun d'un refrain/ritournelle litanique R.

Métrique quantitative : La métrique des distiques[12] est iambique (brève B ∪ longue L –) ; ♪♩ ♪♩ ♪♩ ♪ Celle du refrain/ritournelle R est trochaïque (longue L – brève B ∪) ; ♩ ♪♩ ♪♩ ♪

Plan d'une strophe :

[12] Distique : se dit en poésie d'une paire de vers ; du grec *stikhos*, qu'on trouve aussi dans *stique*, tristique, acrostiche, hémistiche, *sticheron, stikheron, stichère, stichérarique*.

- a1 : 8 pieds (4 iambes)
  > distique a1-b1
- b1 : 7 pieds (4 iambes)
- R : 8 pieds (4 trochées)
- a2 : 8 pieds (4 iambes)
  > distique a2-b2
- b2 : 7 pieds (4 iambes)
- R : 8 pieds (4 trochées)

Il est nécessaire de souligner à propos des accents, des syllabes longues ou courtes, etc. que l'analyse classique, hors contexte musical, produirait le décompte suivant pour le texte d'un stique : [3 longues + 2 brèves + 2 longues + 1 brève], soit [spondée / trochée / iambe / trochée], ce qui ne correspond pas du tout à la pulsation musicale en forme de mouvement perpétuel « brève-longue-brève-longue-brève-longue », à laquelle s'additionne pour le refrain la pulsation « longue-brève-longue-brève-longue », soit la syllabe « longue » sur un temps fort dans l'hymne chantée.

- Si on classe R comme une interpolation de type refrain ou ritournelle, on obtient une strophe en quatrain à rimes croisées :

- a1 : 8 pieds (4 iambes)
- b1 : 7 pieds (4 iambes)
- a2 : 8 pieds (4 iambes)
- b2 : 7 pieds (4 iambes)

Le résultat musical de la métrique du texte est une anacrouse régulière à tous les stiques ab, une absence d'anacrouse à tous les refrains R, et les syllabes longues toujours placées sur le temps fort des mesures : la pulsation est donc la même en a et b comme en R, et immuable : seule l'anacrouse oppose a et b à R. L'aspect « glissé » des anacrouses de a et b contraste avec l'attaque ferme et chevauchante de R[13]. L'analyse de la composition révèle donc une facture classique parfaite : symétries, effets miroir, latéralités, binarités, parités, régularité de la pulsation et du tempo.

2-3- Le contenu liturgique

Le texte est inspiré principalement de l'hymne à la Vierge de la liturgie de saint Jean Chrysostome (dénommée « le Théotokion ») et d'autres pièces du corpus liturgique, selon le procédé de centonisation[14], applicable aux sources textuelles comme aux sources musicales :

« Il est digne en vérité de te célébrer, ô Mère de Dieu, bienheureuse à jamais et très pure et Mère de notre Dieu, toi plus vénérable que les chérubins et incomparablement plus glorieuse que les séraphins, qui sans tache enfantas Dieu le Verbe, toi, véritablement Mère de Dieu, nous t'exaltons ».[15]

Il existe un très grand nombre d'hymnes et autres pièces dédiées à la Vierge Marie dans les Églises d'Orient comme dans l'Église catholique romaine, qu'il s'agisse de

[13] L'original en grec compte huit syllabes, tandis que la traduction française en compte dix, avec anacrouse : l'opposition entre a, b et R en est un peu estompée.

[14] Se dit de la composition d'une œuvre littéraire et/ou musicale à partir d'éléments repris à une ou plusieurs autres, et réarrangés de manière à former une nouvelle œuvre. Le terme est d'origine latine (*cento*) et désigne une pièce d'étoffe faite de morceaux rapiécés, comme le costume d'Arlequin (Shork, 1933).

[15] *Liturgie de saint Jean Chrysostome*, 1981, édition bilingue Liturgica, traduction anonyme.

célébrer sa naissance, son Entrée au Temple ou sa Dormition (Assomption). Le Magnificat, par exemple est un épisode majeur dans le domaine de la musique liturgique en général et la mariologie en particulier : au panthéon des saints, Marie la Vierge a préséance sur l'ensemble du sanctuaire universel. Dans les Églises d'Orient, elle occupe la place centrale du côté gauche de l'iconostase, tandis que son fils siège à droite. De tous elle est la plus proche du Christ (on lui demande d'intercéder auprès de lui pour nous), et de tous, elle est la plus humaine, la plus féconde, la plus proche de nous aussi, parce que mère. Il est ainsi naturel de voir se constituer un corpus artistique, incluant les Beaux-Arts et la Musique, au fil des siècles, très vaste à son sujet. La tradition géorgienne contient un de ces trésors que sont les hymnes à la Mère de Dieu : « Tu es la Vigne », datée du XIV[e] s., composée par un roi de Géorgie, et devenue chant de résistance face à l'oppresseur russe ; le fameux recueil des Cantigas de Santa Maria, attribué à Alphonse le Sage (vers 1260) ne contient pas moins de 427 titres, tous exclusivement consacrés à la Vierge ; innombrables sont les villes, les pays, les églises, les écoles, placés sous la protection de la Sainte Vierge, et innombrables ses représentations iconographiques et picturales. Il n'est donc pas étonnant que [AP] soit devenu un succès populaire en Grèce, grâce à ses attributs aussi bien textuels que musicaux, et pour leur mariage si parfaitement adéquat.

2-4- La traduction française

La traduction française est l'oeuvre du Père Macaire du monastère de Simonos-Petras, auteur du *Synaxaire* précité, qui a également assuré la « direction artistique » et l'enregistrement des versions « jumelles » en grec et en français : mêmes interprètes, mêmes choix interprétatifs, même prise de son, même photo sur la même jaquette, mais... texte traduit. De même qu'on pouvait parler de la version Valaam [V] comme d'un calque slavon de la version originale de Simonos-Petras, de même la version française est-elle le calque français de Simonos-Petras par... Simonos-Petras. On verra que le puzzle des syllabes en sur- ou sous-nombre, en passant au nouvel idiome, est constitué de telle manière que les caractéristiques prosodiques de l'original ne soient pas fondamentalement modifiées. Les résultats ou effets musicaux de l'une ou l'autre version restent donc très semblables.

I.
1.
A **a1**-Ô Vierge Pure, Souveraine,
b1- Immaculée et Mère de Dieu.
R **Réjouis-Toi, Épouse inépousée.**
A **a2**- Ô Vierge Mère Reine,
b2-Toison couverte de rosée.
R **Réjouis-Toi, Épouse inépousée.**

2.
B **a1**-Plus élevée que les cieux,
b1- Plus brillante que le soleil.
R **Réjouis-Toi, Épouse inépousée.**
B **a2**- Ô joie des vierges surpassant
b2-Les choeurs angéliques.
R **Réjouis-Toi, Épouse inépousée.**
etc.

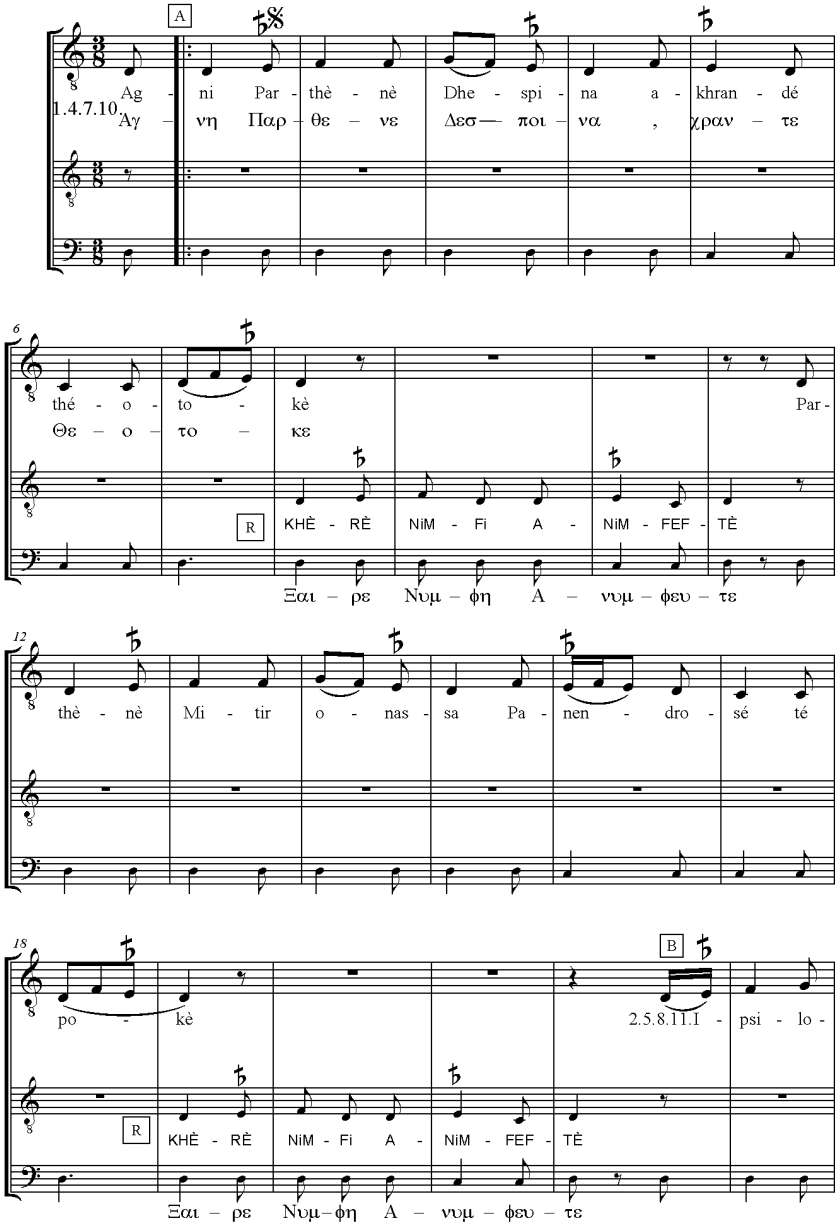
3- La transcription musicale[16]

En raison de sa construction parfaite, trois pages seulement suffisent pour consigner la partition (telle une chanson à couplets et refrains dont les textes changent mais la mélodie est immuablement répétée à l'identique, formant ainsi un cycle répétitif que seul vient achever le texte), synthétisée en 67 mesures sur le modèle de la triple reprise (I) II,

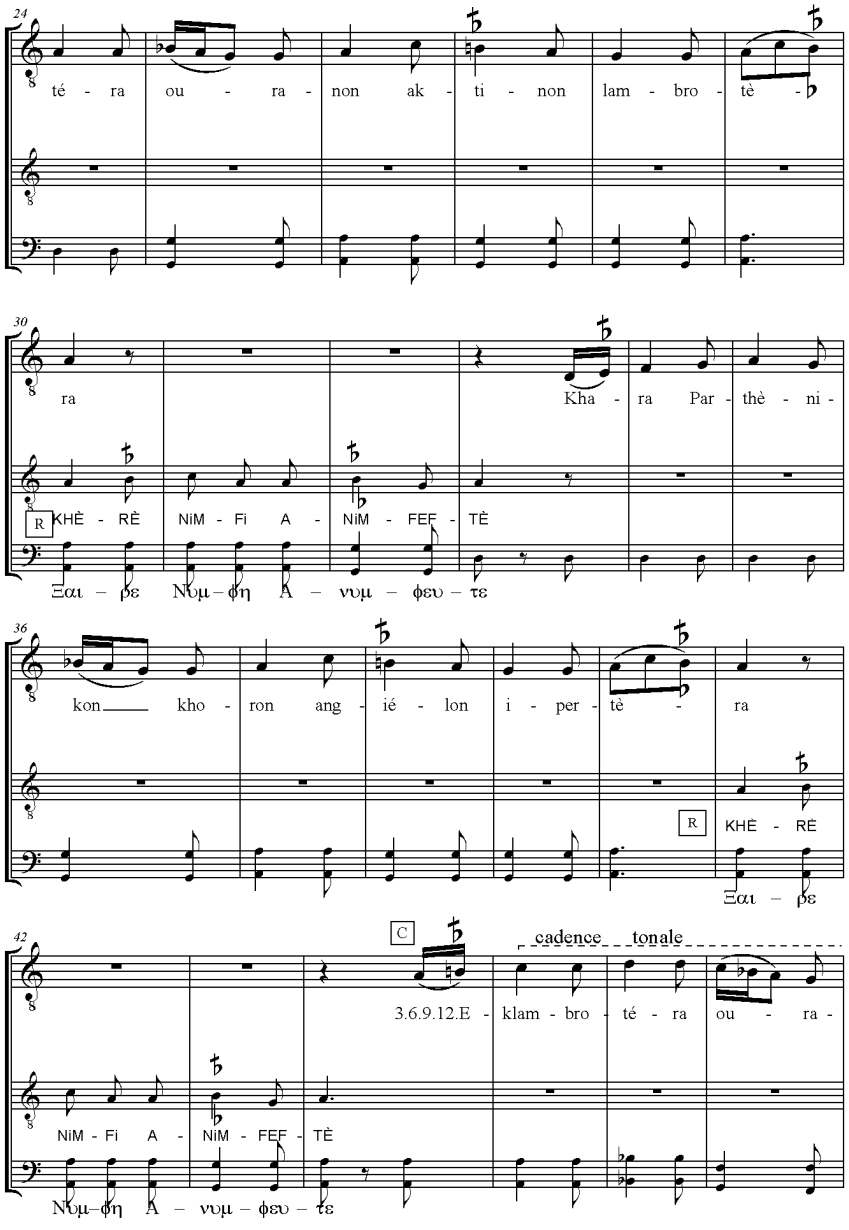
[16] Établie par l'auteur à partir des enregistrement précités, principalement ceux de Simonos-Petra [SP], de Panagiotis Kabarnos [K] et de Valaam [V].

III et IV, chaque reprise étant elle-même subdivisée en 3 parties A, B et C à intonations et finales chevauchées :

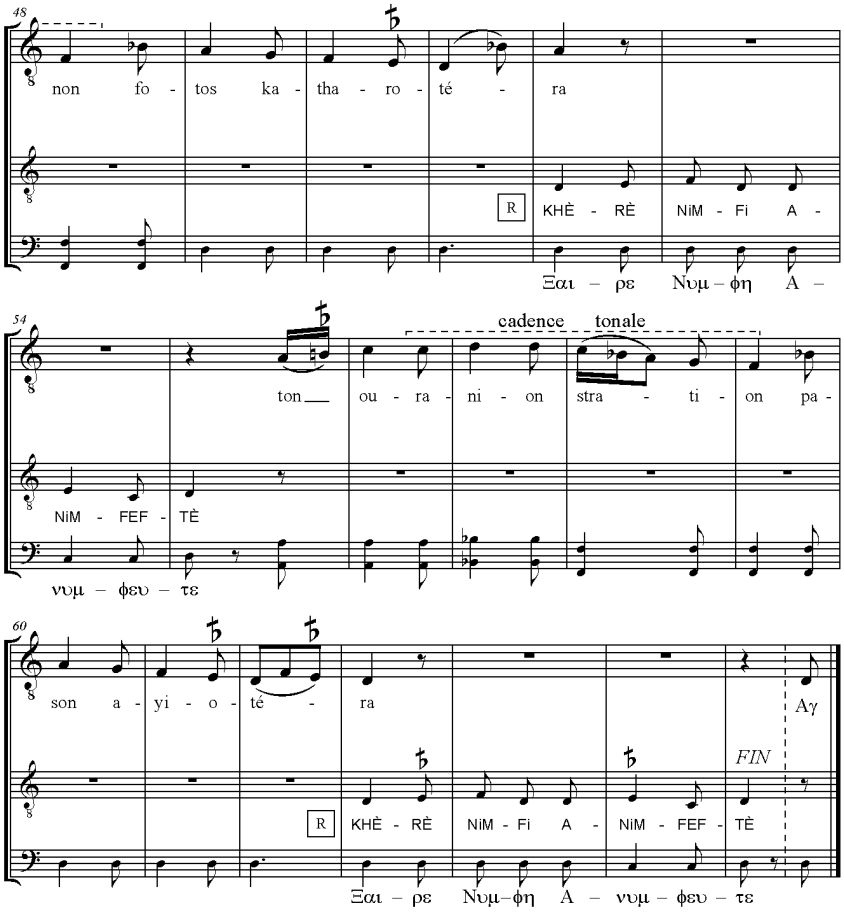
Transcription p. 1



Transcription p. 2



Transcription p. 3



4- Les structures internes

4-1- La superstructure

4 parties I, II, III, IV ; 3 phases ascendantes de la mélodie globale et descendantes de *l'ison*[17] ; l'ensemble : [A a1-b1 R1 A a2-b2 R1 + B a1-b1 R2 B a2-b2 R2 + C a1-b1 R1 C a2-b2 R1] est chanté 4 fois. En effet, le texte est divisé en quatre parties identiques, chacune contenant 3 sous parties, elles-mêmes composées de 2 distiques (2 fois deux stiques) et 2 refrains en situation de rimes croisées : distique | refrain | distique | refrain. Le refrain étant exactement de la même longueur qu'un stique, un

[17] *Ison* signifie voix d'accompagnement en bourdon, celui-ci étant la fondamentale modale (finale) de la phrase du chant accompagné, cette fondamentale pouvant varier d'une phrase à une autre, donnant un « *ison* mobile ».

effet bancal se glisse dans l'apparente limpidité rythmique (court-long-court-long, etc.), puisque le balancement binaire du distique est « troublé » par l'ajout d'un troisième stique. Et l'ambiguïté binaire-ternaire est rehaussée par le fait que chacune des 4 parties contient 3 sous-parties :

I.	II.	III.	IV.
A1	A4	A7	A10
<a1^b1	<a1^b1	<a1^b1	<a1^b1
><R1<<	><R1<<	><R1<<	><R1<<
a2^b2	a2^b2	a2^b2	a2^b2
><R1<<	><R1<<	><R1<<	><R1<<
B2	B5	B8	B11
<a1^b1	<a1^b1	<a1^b1	<a1^b1
><R2<<	><R2<<	><R2<<	><R2<<
a2^b2	a2^b2	a2^b2	a2^b2
><R2<<	><R2<<	><R2<<	><R2<<
C3	C6	C9	C12
<a1^b1	<a1^b1	<a1^b1	<a1^b1
><R1<<	><R1<<	><R1<<	><R1<<
a2^b2	a2^b2	a2^b2	a2^b2
><R1<<	><R1<<	><R1<<	><R1<<

symboles : < anacrouse | ^ césure | >< chevauchement | << césure-anacrouse

4-2- Les cycles

CYCLE 1	I. II. III. IV.	4 grandes parties
CYCLE 2	A - B- C -	3 sous parties
CYCLE3	a)1b)1 / a)2b)2	2 distiques
CYCLE 4	a)1 / b)1	2 stiques
CYCLE 5	R1 / R2 / R3 (*mais R3=R1*)	1 refrain-litanie
CYCLE 6	R	(2R1-2R2-2R1)

Cette série de cycles à périodicités différentes est notable en ce qu'elle provoque chez l'auditeur à la fois un bercement en faisant surgir *irrégulièrement* des segments déjà entendus en superposition mémorielle (cycles impairs en décalage avec les cycles pairs). L'apparent désordre régissant ces segments est en fait ordonné ou coordonné dans le « système » global, soit quatre fois 4 [I, II, III, IV] trois parties 3 [A, B, C] en forme de paires 2 [a-b] elles-mêmes distiques 1[1-2] le tout assujetti à une double « litanie-refrain » R qui intervient, d'une part, pour transformer le balancement binaire des distiques en boucle ternaire et, d'autre part, compte tenu du fait que les refrains de la partie C sont identiques aux refrains de la partie A, installe un décalage dans la fréquence des apparitions des refrains à forme 1 et des refrains à forme 2, soit 3 fois R1-R2-R1 ce qui donne le séquentiel suivant :

R1-R1-R2-R2-R1-R1-R1-R1-R2-R2-R1-R1-R1-R1-R2-R2-R1-R1, soit 12 x R1 et 6 x R2.

La tradition grégorienne bénédictine applique elle aussi ce même principe des cycles décalés produisant en même temps un certain foisonnement dans le répertoire liturgique monastique et une mise en ordre des « riches heures » à partir de ces cycles musicaux et des cycles calendaires lunaires : cycles journaliers, quotidiens, hebdomadaires, annuels, comput pascal, fêtes mobiles, fêtes fixes, propre, ordinaire, etc.[18] L'esthétique structurelle de [AP] se trouve ainsi donc en adéquation parfaite avec les pratiques musico-calendaires en usage dans la plupart des communautés religieuses, pratiques toujours dérivées des cycles cosmiques solaires ou lunaires. Et bien que ne choisissant pas le même cycle lunaire comme « borne » de leurs computs cosmiques respectifs, les religions du Livre s'accordent au moins sur le principe d'un ordre cosmique les régissant, lunaire dans tous les cas, cycle féminin de fertilité, procréation, transmission éternelle de l'éternité de la vie, *omnes generationem.* C'est ainsi qu'apparaît au prophète dans le *Livre du Dévoilement* (Apocalypse) un personnage féminin à la tête couronnée de 12 étoiles sur fond bleu et les pieds reposant sur un... croissant de lune : « Ensuite parut un grand météore : une Dame enveloppée dans le soleil, la lune sous les pieds, la tête couronnée de douze étoiles. Elle était enceinte et criait dans les douleurs et le travail de l'enfantement.[19] », que les exégètes relèvent comme une « représentation » de Marie la Vierge.

4-3- Les sous parties

Sur ces diagrammes A, B, C et Cx, chaque case représente une croche en abscisse et sa hauteur en ordonnée. Ainsi les cases grises suivent-elles les volutes mélodiques en hauteur et en durée, en opposition au(x) *ison*(s) en gros pointillés. Le diagramme D est un condensé de A, B, C et Cx.

Diagramme A : Mélodie et *ison* entonnent l'unisson et tournent autour de la tonique de l'échelle modale Ré ; ambitus très étroit, quasi-unisson. Les intervalles autour du ré pivot central, soit do inférieur, mi supérieur et fa supérieur font une suite [ré-mi-fa-mi-ré-do-ré], sorte de lent *gruppetto* entrelacé autour de ré, affirmant au passage la tierce mineure et la septième mineure, deux intervalles constitutifs d'une « couleur » d'échelle liturgique basique, celle de Ré, opposé radical de l'échelle de Do avec tierce et septième majeures (en ossature diatonique à secondes mineures et majeures).

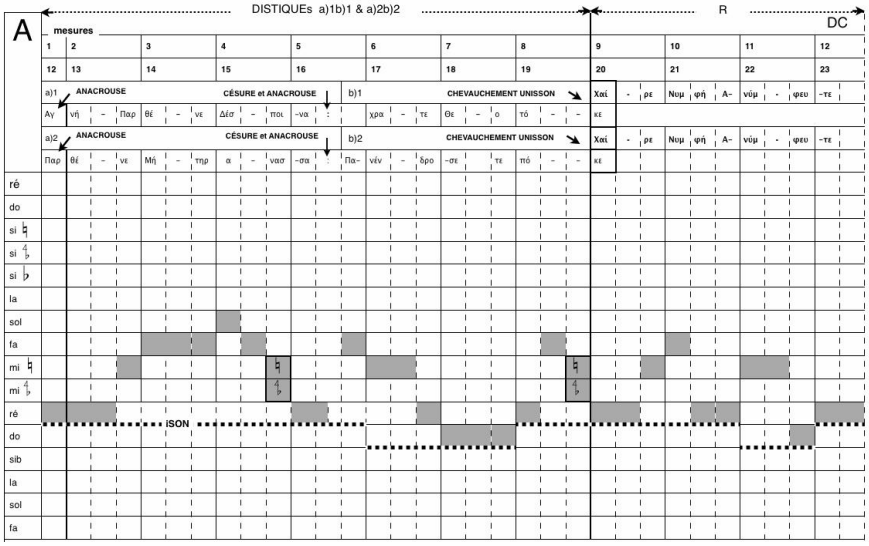
Notons que l'ossature zalzalienne (à secondes moyennes et majeures) ou « échelle diatonique molle », selon la nomenclature de Simon Karas[20] remplace dans certains cas son homologue diatonique. Rappelons que les notes mi^{db} et si^{db} produisent avec leurs degrés voisins respectifs des intervalles de secondes « moyennes » (environ trois-quarts de ton), « intermédiaires » entre seconde mineure (semi-ton) et seconde majeure (ton).

[18] Des lectures du Psautier, des liturgies spéciales, des fêtes nationales ou locales, des fêtes aux saint(s)-patron(s), aux dédicataires de telle ou telle cause, etc. viennent quelquefois se chevaucher, auquel cas des règles de préséance sont appliquées selon un certain code, et selon un usage spécifique des modes musicaux dédiés à ces événements.

[19] *Apocalypse de Jean, 12:1-2,* traduction Maredsous.

[20] Voir le paragraphe 6-4 de cet article.

Diagramme B



Dans les versions d'Agni Parthene les plus enracinées dans la tradition orientale, le II^e^ degré prend généralement la position mi bécarre bas (à une petite seconde majeure – presque une seconde moyenne - du ré et à une grande seconde mineure du fa), sauf pour les formules comportant le mouvement conjoint descendant fa-mi-ré, auquel cas ce degré est abaissé en position mi^db^. Aussi ce degré du mode Ré ne descend-il jamais en position bémol, produisant l'intervalle de semi-ton entre les I^e^ et II^e^ degrés, caractéristique du mode Mi.

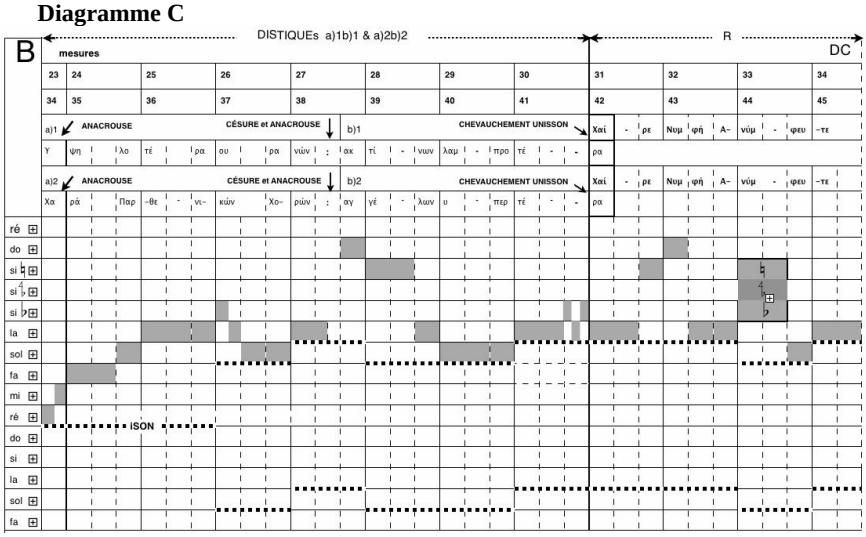
Quant au VI^e^ degré, il oscille entre les positions bémol, demi-bémol et bécarre, en fonction du contexte et surtout du phénomène d'attraction.

Diagramme B : Échappée mélodique vers la quarte et la quinte supérieure ; chute de l'*ison* vers la quinte et la quarte inférieures, ce bourdon faisant à présent office de basse continue harmonique ; ambitus plagal.

Les deux R2 sont une transposition diatonique à la dominante du refrain R1 qui s'opère ici grâce à l'analogie parfaite, dans le mode de Ré, entre ses deux pentacordes superposés conjoints [ré-mi-fa-sol-la] = [la-si-do-ré-mi], ou ses deux tétracordes superposés disjoints [ré-mi-fa-sol] = [la-si-do-ré]. Cependant, certaines versions *bémolisent* le deuxième si sur l'antépénultième (mesure 33/44), opérant ainsi une modification intervallique de R2, et produisant une tierce mineure avec *l'ison* barytonnant.

L'unique rupture mélodique se produit alors à la reprise Bb : la note d'intonation est ré, la finale est la, et la reprise colle fin et début de phrase ; l'intervalle de quinte apparaît ici clairement pendant le chevauchement [fin de b + R2], à l'inverse des chevauchements avec R1, qui se produisent sur un unisson.

Diagramme C



L'*ison* se dédouble en s'octaviant, et prend peu à peu la forme et la fonction d'une voix de basse continue simple structurée autour des trois degrés forts de l'échelle I, IV et V [ré-sol-la-sol-la]. Parallèlement au renforcement de la basse, la mélodie atteint le V^e^ degré la, le monnaye sur le VI^e^ degré variable, atteint le do supérieur VII^e^ degré de Ré sur un accent faible et prépare le passage vers l'aspect authente du mode dans la partie C qui suit.

La version de Panagiotis Kabarnos [K] présente une variante aux mes. 30/41, qui répète le segment précédent [do-si-la] en variant le VI^e^ degré si^b^, si^db^ ou si^béc^ selon les parties.

Le si des mesures 28/39 est par contre toujours bécarre bas par consonance de tierce majeure pure ou stricte (zarlinienne) avec le sol de l'*ison* supérieur, et le si des mes. 33/44 est variable d'une version à l'autre et à l'intérieur d'une même version.

La version de Valaam [V] contient une variante aux mesures 33/44 de si^béc^ vers si^b^, qui modifie la structure intervallique de R, et produit une tierce mineure avec l'*ison* barytonnant.

Harmoniquement, cette tierce majeure ou mineure [sol-si^x^] en proximité constante avec le ré (omniprésent comme *ison* puis « *ison* mobile » et comme attiré par la forme souple de basse harmonique en contexte tonal occidental) produit un accord parfait Sol majeur puis Sol mineur comme IV^e^ degré d'une tonalité passagère de Ré min.

La mélodie s'envole vers le ré de l'octave supérieure (région du tétracorde supérieur de l'échelle modale de Ré, usuelle en aspect scalaire modal authente (du grec αὐϑέντης, « principal », «dominant », voire «royal » dans le vocabulaire byzantin), puis s'installe passagèrement dans (ce qu'on ne peut qualifier autrement que) la tonalité de Fa majeur (ton relatif de Ré mineur) : production de tierces majeures dans la tonalité de Fa, avec cadence plagale (de Si bémol majeur à Fa majeur).

L'aspect modal « médiéval » ou « antique » ou « ecclésiastique » disparaît au profit de l'aspect tonal de Fa, l'atmosphère sonore s'occidentalise et se modernise : il n'est plus question dans ce passage de secondes mineures, moyennes ou majeures, les intervalles s'inscrivent dans une échelle diatonique proche de la dite « juste intonation », avec usage de tierces majeures et mineures strictes, claires et sans ambiguïté. Cette incursion brève dans le corps de l'oeuvre de la tonalité occidentale est le résultat de la porosité des cultures en notre XX^e^ - XXI^e^ s. Il ne s'agit pas d'un collage exotiste, comme ceux auxquels se livre avec plus ou moins de fortune Hugues de Courson[21], mais d'une évolution presque endogène dans son intentionnalité, procédant d'une sorte de pragmatisme en terme de « solutions vocales », pour un chant paraliturgique en quête d'un renouvellement respectueux *a priori* de la tradition. D'un point de vue conceptuel, la fusion entre l'*ison*, les harmonies modales, la tonalité (même passagère), va dans le même sens que bien des œuvres de musique sur le marché des médias qui mélangent allègrement le chant grégorien et les tambours du Burundi. A la différence près que cette fusion n'est pas une hybridation supplémentaire, conjoncturelle ou de surface, mais une acculturation (Herskovits, 1936), soit « l'ensemble des phénomènes qui résultent d'un contact continu et direct entre des groupes d'individus de cultures différentes et qui entraîne des modifications dans les modèles cultures initiaux de l'un ou des deux groupes ».

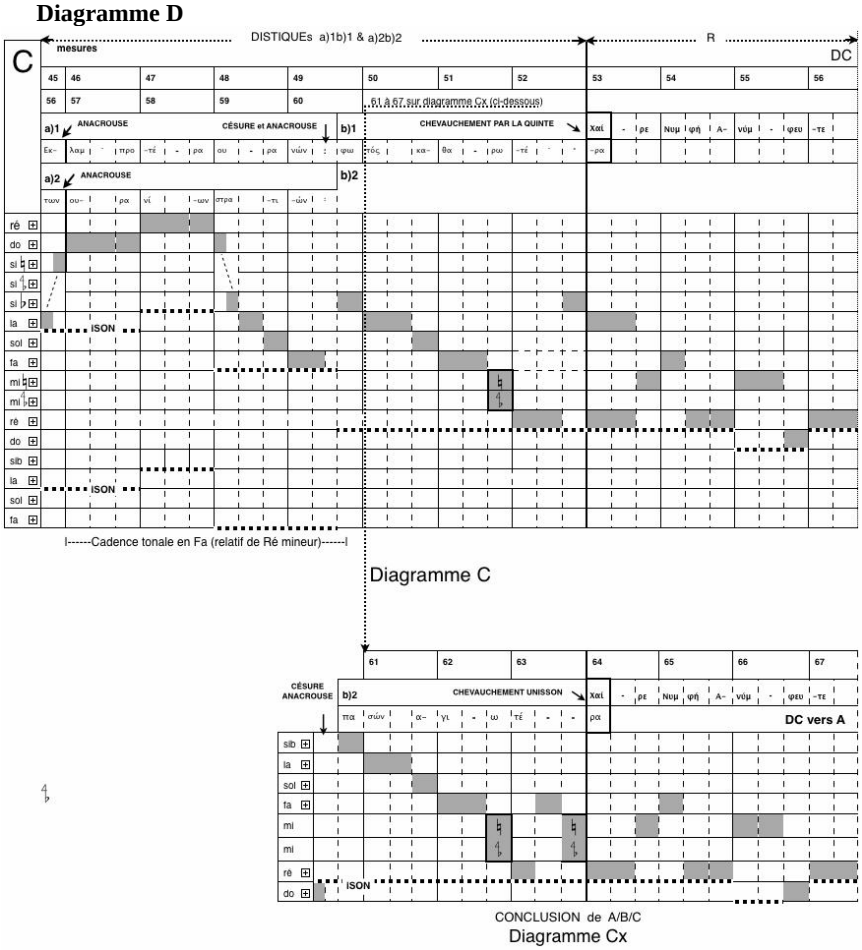
Diagramme C : La résolution mélodique descendante en mesure 63 de b2 vers ré *ison*, fondamentale du mode, sert de conclusion à l'ensemble des strophes [1-2-3], et permet le *Da Capo* vers les strophes [4-5-6], [7-8-9], et [10-11-12]. Le dernier refrain R (mesures 64-67) est progressivement ralenti uniquement quand il sert d'ultime conclusion à la pièce. En préparation de *Da Capo*, il est au contraire parfaitement intégré dans le tempo constant et son « invisibilité » sonore ajoute encore à l'effet de mouvement perpétuel (pulsation ternaire, chevauchements, reprises) et même anticipe le retour au thème de la partie A puisqu'il est identique au refrain de A et que de fait, il *devance* le retour au thème A au lieu de le suivre, venant ainsi à nouveau créer un décalage dans l'apparition chronologique des thèmes et contribuant à un effet de mouvement perpétuel, d'hypnose auditive : j'entends quelque chose que je connais et que je m'attends à entendre, mais pas au moment où je l'attends...

L'usage de la seconde moyenne versus majeure est instable, et varie selon les versions et à l'intérieur d'une même version, comme dans les situations précédentes.

De manière particulière, la reprise de C n'est pas tout à fait identique à C, comme c'était le cas pour A et B : au lieu de se maintenir à hauteur de la dominante la, la mélodie opère un retour vers l'unisson ré pour permettre le *Da Capo* en boucle dans le lien C3—>A4, C6—>A7 et C9—>A10. Et bien que cette modification n'apparaisse pas à la toute fin du segment C (puisqu'elle est suivie d'un R inchangé) on peut la considérer comme un dispositif venant clore les grands cycles I. ABC, II. ABC, III. ABC et une coda définitive à la fin du dernier cycle IV. ABC.

[21] Hugues de COURSON, 1995, *Lambarena, Bach to Africa* ; 1998 et 2005, *Mozart l'Égyptien I & II ; 2001, Vivaldi l'Irlandais.*.

Diagramme D



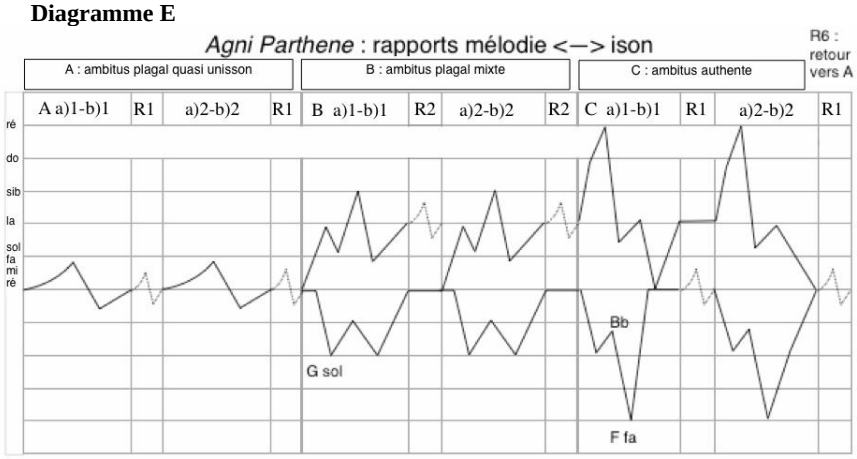
4-4- Le séquentiel global des 4 parties I. ABC, II. ABC, III. ABC, et IV. ABC

Le diagramme D ci-dessous reflète l'évolution de la mélodie, celle de l'*ison* et celle de leur rapport :

La séquence est construite sur un élargissement sonore à partir de la fondamentale du mode, une sorte de crescendo harmonique et acoustique, d'un A de quasi-unisson à B de quartes et quintes, puis C de tierces avec une cadence harmonique en Fa majeur dans un environnement relatif mineur (mesures 48-49 = mélodie descendante au ténor : [do-si^{b}-la-sol-fa] et baryton : fa-------fa unisson) : III-La min. | IV-Si bémol maj. | I-Fa maj. | VI-Ré min., où III-IV (La min., Si bémol maj.) est une cadence au demi-ton supérieur avec succession harmonique non-relative mineur-majeur, dont l'aspect fortement ascendant produit une émotion particulière de

ferveur et d'élévation, où IV-I est une cadence plagale, et I-VI une cadence relative. L'accord de Si bémol majeur rapproché de l'accord fondamental de la pièce Ré mineur (avec si^{b}) donne une cadence harmonique plutôt convenue ([ré-fa-la] / [ré-fa-sib]), tandis que rapproché de l'accord de La min. ainsi qu'il l'est ici en C, avec une tierce d'intonation (la-si-do) transparente et soulignée par le passage de l'*ison* du ré au la, la cadence devient [la-do-mi] / [sib-ré-fa] où la tonique et la quinte montent d'un demi-ton, mais la tierce mineure monte d'un ton et devient tierce majeure. Enfin entre la mélodie et l'*ison*, un deuxième *ison* barytonnant vient octavier en B et C jusqu'à la reprise de A, et l'ambitus de l'ensemble des voix (mélodie des distiques + mélodie du refrain + *ison* octavié) va progressivement passer de quasi l'unisson à une sixte inférieure + une octave supérieure, soit un intervalle de treizième. Dans la vidéo [K], le soliste accompagne de ses bras l'ascension mélodique et le *climax* de C : il chante A avec les mains à hauteur de taille, B avec les mains à hauteur de poitrine, et C, en son point culminant, à l'octave de ré, avec les mains à hauteur de visage (mesures 45 à 49 et 56 à 60).

Diagramme E



Ce qui pouvait se nommer « évolution naturelle » du modal vers le tonal prend ici l'aspect d'une véritable *transfiguration*, ou *assomption*, peut-être, par le sentiment d'élévation et de capture que transmettent *et* l'oeuvre *et* l'interprète : l'exaltation vocale se fait sentir avec le maximum de clarté dans [K], qui choisit d'atteindre le sommet ré du chant par un *portamento* ascendant, à la fois digne d'un baryton italien et d'une touchante poignance dévotionnelle... Le choix de [SP] sur ce point se porte plutôt, effet de groupe oblige, sur la prise vocale en force virile, tandis que le choix de [V] confirme la neutralité bienveillante de l'interprétation : pas de secondes moyennes, ossature diatonique de type occidental, précision des intervalles, détachement, etc. toutes caractéristiques d'un style de chant qu'on pourrait qualifier de... plain, une sorte de « plain-chant slave », un parmi ces nombreux

« Ponts Sacrés » dispersés dans le corpus musico liturgique de l'ensemble des traditions méditerranéennes[22].

4-5- Les articulations

Le jeu des césures, anacrouses et chevauchements est un aspect structurel naturellement issu de l'antiphonie pratiquée dans les traditions méditerranéennes (Poché, 1995), bien repérée et analysée par Marcel Jousse[23] d'un point de vue anthropologique. Mais son développement ici s'appuie sur le principe de l'antiphonie pour l'enrichir, l'orner, jusqu'à en faire une torsade musicale à trois ou quatre « cordes », un entrelacs, une arabesque, dont les vertus ornementales ont quelque chose à voir avec l'envoûtement, l'hypnose ou capture auditive, comme il en est avec les entrelacs celtes ou les arabesques maghrébines, décorant les édifices religieux, églises ou mosquées, qui se situent du côté de l'illusion optique, du paradoxe visuel, de *l'intriqué*, et dont la confection et la contemplation constituent un yoga, une discipline mentale/spirituelle, qui n'est pas sans rappeler le *mandala* indien. Ce sont des principes structurels esthétiques et théologiques récurrents dans le « trimonothéisme[24] », à rapprocher avec la technique courante elle aussi de la centonisation. L'antiphonie dialoguée se fait ici à trois, ou à quatre, et n'est plus un dialogue, mais une conversation à 2 voix et 1 *ison*, ou 1 voix et 2 *isons*, ou 2 voix et 2 *isons*. Ce n'est plus de l'antiphonie, ce n'est pas encore de la polyphonie. L'effet de torsade est particulièrement apparent dans la bascule haut-bas produite entre la mélodie et l'*ison* en B.

Les chevauchements [R sur fin de b] produisent un mouvement perpétuel à effet hypnotique, appuyé par la pulsation ternaire (ronde, rondo, pulsation des trochées), particulièrement apparent dans la version [L] (tempo rapide et pulsation soulignée par une orchestration type « bal musette » qu'une oreille française entend comme une java...

Si [a1 + b1] et [a2 + b2] peuvent être rapprochés des distiques psalmiques en tant que structures géminées, on doit noter que la présence d'une césure entre stique a et stique b puis enchaînement et/ou chevauchement avec le distique suivant sont également présents dans la psalmodie grégorienne : l'antiphonie *sépare* les stiques et *scelle* les distiques. La logique textuelle voudrait que la pulsation générale, les césures et autres articulations s'organisent en liant les stiques 1 et 2 de chaque distique D :

[22] Allusion au *Sacred Bridge* d'Eric Werner (1959). Autre « Pont Sacré » : Le Modèle Kovalevsky (Gayte, 1999).

[23] Marcel Jousse (1886-1961), « le mimisme », dans *L'Anthropologie du geste* (1965-2008), l'auteur étudie les structures binaires de la psalmodie hébraïque (et vraisemblablement mésopotamienne) comme ressort pédagogique mnémotechnique.

[24] Ce néologisme évoque le concept de monothéisme sous la forme intégrée de ses trois avatars historiques, et en aucun cas la question de la Trinité dans le monothéisme chrétien...

D1 stique 1	mais la tradition exige —>
stique 2	—> D1 stique 1
--- césure	--- césure
D2 stique 1	stique 2
stique 2	D2 stique 1
---césure	---césure
D3 stique 1	stique 2
stique 2	D3 stique 1
---césure	---césure
etc.	stique 2 etc.

Les articulations viennent donc confirmer l'appartenance stylistique de [AP] aux traditions monastiques occidentales comme orientales. Cependant la régularité parfaite de la prosodie l'apparente au style ambrosien, réputé de souche byzantine, et non à la grande famille des *théotokions* ou des *magnificats*, qui sont, eux, rédigés en prose poétique.

4-6- Les phrasés

Conformément aux caractéristiques des productions musicales chrétiennes traditionnelles hellénophone, arabophone, latine, slavonne[25], une fois de plus, la mélodie est constituée principalement de notes conjointes, à quelques exceptions près. Dans le cas d'une traduction qui ne peut éviter un nombre de syllabes supérieur ou inférieur au nombre des notes de la mélodie, certaines versions modifient légèrement la mélodie (version [L]), ou monnayent au passage une noire en deux croches, ou ajoutent un temps supplémentaire dans le refrain (version [V]).

4-7- La périodicité des mesures

La répartition du nombre de mesures (4 pour le refrain et 8 pour les distiques) produit un effet de dispersion et de surprise a contrario de l'effet d'hypnose : on reconnaît immanquablement les segments mélodiques, mais on ne sait pas où les situer dans le déroulement temporel du chant : la balance « question-réponse » de 2 x 4 mesures est rompue par les 4 mesures du refrain R, qui se fait entendre toujours « trop tôt », et vient *empiéter* sur le dernier *pied* du stique b1 ou b2 : 4 mesures font question, mais ne font pas réponse. Il s'agit donc à la fois de « bercer » l'auditeur grâce à des combinaisons binaires et de « l'éveiller » grâce à un segment interpolé unaire R. A ceci viendront s'ajouter : la ligne générale ascendante ABC en trois volets, le tempo ternaire obsessionnel de 3/8, et la nécessité de trois chantres, ou du moins trois sources vocales, car si [SP] est un choeur monastique dans la plus pure tradition athonite, [K] est par contre composé d'un soliste, d'un petit groupe de chantres, *et d'un synthétiseur*.

Les 4 lignes mélodiques successives, croisées et enchaînées se succèdent ainsi dans un ordre paradoxal : les mélodies de 2x4 = 8 mesures sont séparées par une phrase récurrente de 4 mesures seulement. On obtient donc une structure binaire « ternarisée » par l'interpolation du refrain R de 4 mes. : les cycles deviennent 3 x 4

[25] La version française n'est pas le fruit de l'appropriation de *Agni Parthene* par une Église catholique francophone, mais celui du Père Macaire, auteur du *Synaxaire* précédemment mentionné, chantre au monastère de Simonos-Petra, et... d'origine et de culture françaises.

= 12 mes., soit un segment long (8) suivi d'un segment court (4). Et ce sont toutes ces caractéristiques structurelles « binaire-et-ternaire » qui donnent à l'ensemble de l'hymne ses qualités de perfection hypnotique et de flottement insaisissable.

5- Aspects interprétatifs

Rappel des versions retenues :

[SP] : Simonos-Petras, en grec, a cappella ; grand choeur de moines ; échelle d'ossature non strictement diatonique ; version de référence, parvenue au rang de « tube » radio et record de ventes de cassettes dans les années 1975 ;

[K] : Panagiotis Kabarnos, en grec, a cappella ; soliste / petit groupe / ison non-syllabisé sur synthétiseur / échelle d'ossature non strictement diatonique ;

[V] : monastère de Valaam, en slavon, a cappella ; petit choeur de moines ; échelle d'ossature strictement diatonique ;

[L] : voix et instruments, en arabe, Liban, soliste, choeur mixte (octavié), groupe instrumental occidental (batterie, synthétiseur) ; valse de tempo rapide (quasi java) ; échelle d'ossature strictement diatonique à tempérament égal.

Dans [SP] et [K], soit les deux versions chantées en grec, la seconde [ré-mi] de la tierce mineure de l'intonation du mode [ré-mi-fa-mi-ré] prend la qualité majeure lorsqu'elle est ascendante et moyenne dans le sens descendant. Par contre, tout ce qui concerne la partie B (distiques et refrain) multiplie les sixtes mineures, moyennes et majeures ascendantes ou descendantes : il s'agit bien d'une caractéristique de ce degré de l'échelle de Ré et ses variantes de sixte mineure/majeure dans l'acception occidentale diatonique stricte, et des variantes sixte mineure/moyenne/majeure dans l'acception orientale compatible avec l'ossature zalzalienne. La version grecque [K] est donc passablement plus « orientale » que la version [L], originaire du Liban cependant, mais où les instruments occidentaux forcent les voix vers le diatonisme à tempérament égal, ou que la version [V], où le chant a cappella est parfaitement réglé en diatonisme à l'occidentale (rappelons que Valaam est dans la région de Saint-Petersbourg, où durant les dernières décennies du XIX^{e} s., la cour impériale se délectait d'opéra italien, engageait Galuppi[26] comme réformateur de la musique liturgique de l'Empire et commanditait à Verdi la création de La *Forza del Destino* pour l'inauguration du Théâtre Impérial (1862). Le diatonisme mélodique en vigueur dans l'Église russe va de pair avec l'ensemble des goûts tournés vers les cultures occidentales, et rompt le lien qui l'attachait à l'Orient. Et si les caractéristiques stylistiques vocales de [V] ont certes peu à voir avec les polyphonies slavo-italiennes du XIX^{e} s., l'adoption de l'ossature diatonique stricte modifie considérablement le ressenti acoustique, et signe l'appartenance occidentale de l'interprétation, décidément plus proche de l'organum ou du déchant grégoriens que de telle hymne orthodoxe du premier mode chantée sur le territoire du Patriarcat d'Antioche sur la même échelle que le mode-*maqām* Bayyātī. Combien d'arpents, de milles et de lieues séparent Saint-Petersbourg de Bucarest, où les choeurs monastiques chantent toujours selon une ossature ouverte alliant diatonique et zalzalien ? La Roumanie semble toujours plus byzantine que slave dans sa foi.

[26] Galuppi (Venise 1706-1785) fut le maître de Bortniansky (1751-1825), cf. Honegger, 1970.

Mais par quelle mystérieuse alchimie le répertoire quasi exclusivement *znamenny* (style de chant modal pré-polyphonique des « Vieux-Croyants » russes élaboré entre le X^e^ et le XIV^e^ siècles) du monastère de Valaam a-t-il pu intégrer, s'approprier, digérer une hymne grecque datant du milieu du XX^e^ s. sans faire état d'anachronisme patent ? Comment un ensemble de chanteurs et musiciens libanais a-t-il pu s'approprier cette hymne grecque et la vêtir d'un costume bien plus éloigné de la louange et la ferveur de l'original que de l'attirail médiatique du tube sous blister ? De cette version très dansante, rapide, enlevée, agrémentée d'une petite ritournelle tonale avec fausses modulations, on peut en dire, mieux que de toutes les autres versions connues, qu'elle est *non-liturgique* plutôt que *paraliturgique*, engoncée qu'elle est dans la pulsation machinique de sa boîte à rythmes et ses riffs d'accordéon. A leur décharge, les interprètes n'ont fait qu'intensifier et grossir les formes textuelles et musicales de l'oeuvre elle-même, toute hymnique, ambrosienne, de facture proche de la chanson (alternance couplets-refrains, formes binaires avec reprises, pulsation régulière, phrasés balancés sur 8 mesures, ritournelle instrumentale, etc.). Un tel choix interprétatif peut produire cependant une régulation du débit musical en flux tendu, et inféoder les paroles, signifiant et signifié, à une pulsation étrangère à ces paroles et verrouiller ainsi la faculté d'évasion et d'élévation du chantre qui émet et du fidèle qui reçoit, telle que l'évoque et l'invoque le psaume dit « du lucernaire » : « Que ma prière s'élève comme l'encens devant Toi, et l'élévation de mes mains comme le sacrifice vespéral[27] », soit le contraire du but recherché par le chant religieux, dans lequel la musique est toujours au service du verbe et le porte, quelle que soit la langue utilisée. Toutes les autres versions de [AP] conservent une pulsation et un tempo constants, hormis le ralenti du dernier R, mais dans une moyenne raisonnable et sans surlignage de percussions, permettant une émission naturelle du texte sans afféterie ni précipitation. Les autres versions en langue arabe écoutables sur l'Internet sont elles aussi des calques arabes de la version grecque, ou plutôt slavonne : le style monastique a cappella, régulier sans raideur, y est bien celui-là même qui a constitué la « version originale », mais comme les moines de Valaam, les chantres de Beyrouth ou d'Alep adoptent un système diatonique strict... Ou devrais-je dire : un système « plutôt diatonique », car dans la mesure où les interprètes ne sont pas des musicologues théoriciens des modes à ossature zalzalienne et autres byzantineries *ad hoc*, il devient délicat de trancher entre une interprétation employant volontairement un système non strictement diatonique, ou une interprétation à système diatonique involontairement... fausse ? A la taille objective de l'intervalle de seconde moyenne (3/4 de ton) vient s'ajouter l'effet vocal du *portamento*, ou *glissando*, qui permet au soliste de « glisser » vers le haut ou vers le bas d'un degré à un autre, conjoint ou disjoint : cet effet vocal se pratique dans l'art lyrique, le *bel canto* italien et apparenté, le chant grec ou byzantin, le chant synagogal, les polyphonies corses, le folklore napolitain, etc., mais strictement pas dans les traditions slaves (toutes les

[27] Ps. 140/141, chanté à l'office de vêpres.

Églises d'Europe centrale de tradition musicale harmonique[28]), encore moins dans les traditions grégoriennes, ou héritées d'elles. Selon la précision de l'interprète, le *portamento* peut infléchir un peu plus ou un peu moins les intervalles, en colorant l'émission de la voix d'un affect émotionnel, ou fervent, ou plus intense, ou emphatique, ou lyrique, etc., toutes sortes d'affects que la voix, instrument de l'intériorité s'il en fût, peut émettre et transmettre selon l'intention et /ou le talent du chanteur. Dans le cas dont il est question ici, la partie I est chantée par une soliste au style parfaitement oriental, mélismatique, *glissando*, retards, puis les parties II, III et IV sont successivement chantées par un choeur de femmes, un choeur d'hommes, un choeur mixte. Les attributs ci-dessus mentionnés du chant oriental, autres que la seule présence de secondes moyennes à 3/4 de tons, disparaissent alors, et c'est le diatonisme à tempérament égal de l'ensemble instrumental qui domine le ressenti musical. C'est donc moins par l'appartenance claire à un groupe plutôt occidental ou oriental, strictement diatonique ou non, ou au mélange original des deux, que cette version [L] est à elle seule une curiosité, que par la vitesse de son tempo et son instrumentation pour orchestre de bal musette.

6- Quelques dernières remarques

6-1- La pseudo-coda de [K]

Au moment où le soliste entonne le premier A de la partie IV, soit la dernière reprise de la structure ABC, l'*ison* subit une modification passagère mais notable : au lieu du ré fondamental du mode, l'*ison* commence sur le si^{b} inférieur, atteint le do, puis retrouve le ré initial, et l'ensemble du segment est pris sur un tempo ralenti, soulignant le changement harmonique passager. Ces trois notes en basse produisent avec la mélodie inchangée une suite d'accords de tierces dans la même tonalité que la cadence tonale de la partie C (Fa maj.) signalée comme *climax* de la structure, mais dans les degrés inférieurs au ré fondamental, soit [Si bémol maj., Do maj. Ré min.], cadence parfaitement seyante tonalement et modalement. L'effet mnémo-acoustique est celui d'un rappel, un écho, affaibli ici par le passage à l'octave inférieure, un souvenir près de s'évanouir de la couleur tonale de la ferveur de la partie C.

6-2- Le métronome

Malgré la régularité apparemment impeccable de la pulsation 3/8, on note un léger ralentissement sur les intonations de A en particulier dans [K] grâce au fait que l'*ison* est assuré par un synthétiseur, sans syllabisation vocale, ce qui permet au soliste d'entonner avec un léger effet retard.

Dans le même ordre d'idées (pulsation et tempo « apparemment impeccables »), la version slavonne de Valaam [V] rompt la perfection ternaire en *ajoutant 1 temps* supplémentaire dans le refrain R pour pouvoir y inclure une syllabe en surnombre du texte slavon (texte et intelligibilité du texte obligent), tandis qu'une autre version

[28] « Tradition harmonique » plutôt que « tradition polyphonique » quand on sait que les liturgies slaves sont conçues harmoniquement : il n'y a pas de voix mélodique à proprement parler, et chaque pupitre (au moins les trois du haut) peut avoir le sentiment de chanter la mélodie (Gardner, 1957-59).

en slavon transforme deux noires en deux croches et insère le texte sans modifier la pulsation. L'intervention « impaire » du refrain R devient encore plus « déboîtée » dans le cas de l'ajout, et l'effet paradoxal de rupture dans la périodicité des groupes de mesures s'en trouve renforcé[29].

6-3- Les modes comparés

[AP] est classée « mode 1 plagal » ou « 5e mode ». En réalité seul l'ambitus du segment A est plagal ; celui de B est « médian », « moyen », « mitigé », et celui de C est clairement authente. Les tons grecs de l'octoéchos sont classés 1, 2, 3, 4 authentes (ou royaux) de ré, mi, fa, sol, puis 1 (5), 2 (6), 3 (7), 4 (8), plagaux des précédents. Les tons grégoriens de l'octoéchos sont classés Protus (1, 2) authente et plagal de Ré, Deuterus (3, 4) authente et plagal de Mi, etc. La correspondance entre les deux classifications[30] permet a priori d'élargir l'écoute de [AP] aux tons Prothos/Protus grecs 1 et 5, comme aux tons grégoriens 1 et 2, ainsi que nous permet de le faire la similarité entre les intervalles et les degrés de la mélodie de A, la mélodie de R et le 2ème ton grégorien (plagal de Ré).

6-4- L'échelle modale

L'affinement de la caractérisation de l'échelle modale d'AP se heurte à un imbroglio inhérent à la théorie musicale byzantine moderne. En effet, la nomenclature typologique scalaire mise en place par Chrysantos de Madytos (1832, p. 20-21 et 94-97), à base de mesures en multiples de 68èmes d'octave, également adoptée par les manuels se situant dans la lignée de la réforme du Patriarcat œcuménique (1881-1888), moyennant la substitution de mesures à base de 72èmes d'octave, ramène la forme classique du premier mode (dans ses deux versions authente et plagale) à l'échelle dite « diatonique », tout en tenant compte des variantes (rares) de ce premier mode en échelle dite « enharmonique ». Or, l'ossature réelle de cette échelle « diatonique » byzantine moderne est à base de secondes majeures et de secondes moyennes (très inégales), donc pratiquement « zalzalienne » selon la typologie scalaire de Nidaa Abou Mrad, tandis que celle de son homologue « enharmonique » est tout ce qu'il y a de plus diatonique, car formée de secondes majeures et mineures (Abou Mrad, 2008, p. 108). Afin de remédier à cette ambiguïté, le musicologue grec Simon Karas (1970), remplace le pseudo enharmonique moderne par l'expression « échelle diatonique dure » et le pseudo diatonique moderne (et vrai zalzalien) par l'expression « échelle diatonique molle ». Cela permet de considérer que l'échelle d'AP est celle du « diatonique mou » (ossature zalzalienne) dans les enregistrements se rattachant résolument à la tradition orientale et qu'elle relève, du « diatonique dur » (ossature diatonique stricte) pour les passages influencés par l'Occident. Tandis que l'usage d'un premier mode en échelle diatonique (dure) – fort rare en contexte ecclésiastique byzantin - rapproche implicitement des usages ecclésiastiques latins occidentaux, l'adoption des secondes moyennes (même d'une manière segmentaire) ramène à une sorte de tradition commune orientale du pre-

[29] L'anglais *odd* signifie à la fois « impair » et « bizarre » ; son pendant *even* signifie à la fois « pair » et « égalisé ». Dans le cas présent, le déboîtement est provoqué par une mesure à 4 temps insérée dans le refrain, alors que la pièce est intégralement à 3 temps. Ce trait est unique parmi toutes les versions répertoriées.

[30] cf. Golabovsky, Sotir, *Oktoechos Macedonian Chant*, Skopje, 1993.

mier mode. Celle-ci se retrouve non seulement dans les autres traditions ecclésiastiques orientales (notamment, syriaques et coptes), mais également dans les traditions profanes arabes. Il est aisé, en effet, d'opérer un rapprochement entre l'échelle diatonique molle du mode Protos et celle du mode Ḥusaynī[31].

Un constat ultime s'impose : l'échelle modale de Ré dans son acception la plus ouverte[32], base d'une sorte de premier (Protos) mode liturgique apparemment universel, à l'oeuvre dans cette hymne est sans aucun doute le fond de sauce, le liant de la recette de son succès, car il parle à toutes les oreilles : il représente à lui seul plus de la moitié du corpus grégorien, d'après les statistiques[33], et il ne serait pas surprenant de rencontrer des pourcentages du même ordre à propos du corpus byzantin ou du corpus arabophone.

7- Conclusion

Forme poétique parfaite, prosodie parfaite, texte et contexte cultuel et culturel populaires, forme musicale parfaite, simplicité, symétries, balancements, oppositions, combinaisons binaires et ternaires, centonisations, échelle modale - presque « universelle » - de Ré, circularité et crescendo, antiphonie et polyphonie, mélange savamment dosé de tradition et de modernité, d'orientalisme et occidentalisme : tous ces ingrédients expliquent l'engouement pour un tel joyau musico-religieux et sa très large diffusion dans le monde chrétien orthodoxe depuis la Grèce vers les pays slaves et les pays du Levant, et jusqu'en Corée, dans les églises comme sur les places de villages, et jusque dans les transistors...

Bibliographie

ABOU MRAD, Nidaa, 2005, « Échelles mélodiques et identité culturelle en Orient arabe », *Une encyclopédie musicale pour le XXIe siècle*, vol. 3, « "Musiques et cultures », Jean-Jacques Nattiez, Actes Sud / Cité de la musique, Arles / Paris.

ABOU MRAD, Nidaa, 2008, « Prolégomènes à une approche vectorielle neumatique de la modalité », *RTMMAM – Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen*, n° 2, Musicologie des traditions religieuses, Baabda, Éditions de l'Université Antonine, p.89-128.

AMORGIANOS, Nikolau, 1998, *Music of the Centuries*, Athens, Piraeus.

AMORGIANOS, Nikolau, 1999, *Melodious Exercises of Byzantine Church Music*, Athens, Piraeus.

CHAILLEY, Jacques, 1960, *L'Imbroglio des modes*, Paris, Leduc.

CONOMOS, Dimitri E., 1985, *The Late Byzantine and Slavonic Communion Cycle*, Washington D.C., Dumbarton Oaks.

[31] Dans « l'octoéchos » oriental que propose Habib H. Touma (1977, 1996), c'est le 2ème *genre* Bayātī, décliné en une vingtaine de *modes*, dont le premier, Ḥusaynī, présente la succession 2nde moyenne, 2nde moyenne, 2nde majeure, 2nde majeure dans le pentacorde inférieur et 2nde moyenne, 2nde moyenne, 2nde majeure dans le tétracorde supérieur, ce qui semble pouvoir s'appliquer à [AP].

[32] C'est-à-dire l'échelle du tétracorde commune aux échelles de Ré et de La, ([ré-mi-fa-sol] identique à [la-si-do-ré], que le mi et le si soient demi-bémol ou bécarre) et leurs tétracordes supérieurs variables, incluant ou non les secondes moyennes.

[33] Ferretti, Dom, O.S.B., *Esthétique grégorienne*, Solesmes, 1938.

FERRETTI, Dom, O.S.B., 1938, *Esthétique grégorienne*, Paris, Tournai, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes.
GARDNER Johann von, 1957-59, « Le Psautier Slavon », *Actes du IIIe Congrès International de musique sacrée*, Éditions du Congrès, Paris.
GAYTE, Francis, 1999, *Le Modèle Kovalevsky. Vers une synthèse slavo-grégorienne du chant d'Église*, Université de Poitiers, UFR Musicologie.
GAYTE, Francis, 2000, *L'Hymne chrétienne Phos Ilaron. Origines et mutations*, D.E.A., Université Paris-Sorbonne (Paris IV), mémoire non publié.
GIANNELOS, Dimitri, 1996, *La Musique byzantine*, Paris, L'Harmattan.
GOLABOVSKI, Sotir, 1993, *Oktoechos Macedonian Chant*, Skopje, Kultura .
HERSKOVITS, M., Redfield, R. et Linton, R., 1936, "Memorandum for the Study of Acculturation", *American Anthropologist*, N°38, American Anthropological Association, Wiley-Blackwell, Arlington, Virginia, p. 149-152.
HONEGGER, 1970, *Dictionnaire de la Musique. Les hommes et les œuvres*, Bordas, Paris.
JOUSSE, Marcel, 1965-2008, *L'Anthropologie du geste*, Paris, Gallimard.
KARAS, Simon, 1970, *Eni ke diastimata is tin byzantinin mousikin* [Genres et intervalles dans la musique byzantine], Athènes.
MACAIRE, (Père) (adaptation française), 1988, *Le Synaxaire, Vies des saints de l'Église orthodoxe*, Thessalonique, éditions To Perivoli to Panaguias.
MADYTOS, Chrysantos (de), 1832, *Grande théorie de la musique*, Panagiotis Pelopidos (Imprimerie Michele Weis), Trieste.
NECTAIRE, saint, 1905, *Petit Théotokarion, Livre d'hymnes à la Mère de Dieu*, Athènes, éditions de l'Ecole de Théologie Rizarios.
PETRESCO, (Père) I. D., 1963, *Etudes de Paléographie Musicale Byzantine I-II*, Bucarest, Editura Muzicala.
POCHÉ, Christian, 1995, *La Musique arabo-andalouse*, Sud.
SHORK, R. J., 1933, *Latin & Roman Culture in Joyce*, University Press of Florida.
TOUMA, Hassan, 1977-1996, *La Musique arabe*, Paris,Buchet/Chastel.
WERNER, Eric, *1959*, *The Sacred Bridge*, New York, Columbia University Press.

Documentation électronique

CHARTIER, Yves (Université d'Ottawa), 2002-2006, *Documents pour servir à l'histoire de la théorie musicale*, www.musicologie.org, consulté le 09/09/2009.

Documentation sonore

Le site web *YouTube* propose plus de trente versions de *Agni Parthene*, principalement en grec, roumain, slavon et arabe, mais aussi en anglais, français, polonais et coréen. Parmi ces versions figurent celles dont il est fait mention dans l'article, dont la version historique :

01 Chœur Monastique de Simonos-Petra, Mont Athos. [en grec]
http://www.youtube.com/watch?v=X5kx5WVmFUI

les versions interprétées par :

02 Panagiotis Kabarnos [en grec]
http://www.youtube.com/watch?v=c4hfK7AKjRg

03 Chœur Monastique de Valaam, Russie [en slavon]
http://www.youtube.com/watch?v=ZC6cYKQ4-tQ
04 Interprète n.d. - version instrumentalisée [en arabe]
http://www.youtube.com/watch?v=xskAsNH5fm8
ainsi que :
05 Interprète n.d. [en arabe]
http://www.youtube.com/watch?v=gykIQkYCijs
06 Chœur Monastique de Simonos-Petra [en français]
http://www.youtube.com/watch?v=O11gaR9KA-M
07 Interprète n.d. [en roumain]
http://www.youtube.com/watch?v=vnXGVmj50iQ
08 Grupul Byzantion [en roumain]
http://www.youtube.com/watch?v=ZVK9FJqJWKw
09 Chœur Hermitage de Lacu, Mont Athos. [en roumain]
http://www.youtube.com/watch?v=cCADeCmCKys
10 Ensemble Theodoros Vassilikos [en grec]
http://www.youtube.com/watch?v=2QUer5kH7zg
11 Cista Djevo [en grec]
http://www.youtube.com/watch?v=MTbgZr1Whmg
12 Interprète n.d.[en slavon].
http://www.youtube.com/watch?v=G5jX0uHwRQg
13 Interprète n.d. [en anglais]
http://www.youtube.com/watch?v=u2CAu6e8JbI
14 Interprète n.d. [en coréen]
http://www.youtube.com/watch?v=B6-F1-ocl3A

RTMMAM n° 4 (2010)

Postlude : l'acculturation de quelques documents enregistrés entre exotisme isotopique et mutation allotopique

NIDAA ABOU MRAD

Trois exemples sonores auxquels font référence trois articles publiés dans ce numéro de la RTMMAM méritent une attention toute particulière eu égard aux démarches acculturatives polymorphes qui les caractérisent. Il s'agit du *Taqsīm Nahāwand* du compositeur et *'ūdiste* égyptien Riyāḍ a-s-Sunbāṭī (1906-1981) (Abdallah, 2010, exemple n° 11), de la version de l'hymne copte *Golgotha* figurant dans le *Mozart l'Égyptien* du compositeur et producteur français Hugues de Courson (Gabry, 2010, exemple n° 5) et de deux versions diversement atypiques de l'hymne paraliturgique orthodoxe *Agni Parthene* (Gayte, 2010, exemples n° 3 et n° 4). Procédant de métissages de musiques d'Orient et d'Occident, ces extraits suscitent une double interrogation quant à la signification de l'entrecroisement des éléments musicaux auquel ils donnent lieu et à la cohérence du propos. La notion d'isotopie sémantique ou isosémie, forgée par Algirdas-Julien Greimas (1917-1992) dans le cadre de la linguistique structurale, fournit un biais méthodologique utile à cet égard : « Par isotopie, nous entendons un ensemble redondant de *catégories sémantiques* qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et de la résolution de leurs ambiguïtés qui est guidée par la recherche de la lecture unique » (Greimas, 1970, p. 91). Ainsi en va-t-il de la cohérence sémantique des œuvres relevant de l'exotisme orientaliste chez des compositeurs européens des XIX^e^ et XX^e^ siècles, que Jean-Pierre Bartoli (2000) rapporte à la récurrence et la conjonction d'un trait allochtone signifié par plus d'un élément musical (seconde augmentée, bourdon rythmique etc.). Cette approche s'extrapole à des « attitudes exotistes partant du Proche-Orient, lesquelles dénotent une aspiration à marquer la surface d'un énoncé autochtone d'un trait [exosème] évoquant un univers musical allochtone, sans forcément citer explicitement un contenu musical réellement exogène, mais en réalisant le dépaysement par l'entremise d'un matériau

musical autochtone configuré à cet effet » (Abou Mrad, 2010, p. 10)[1]. Toute autre est la démarche d'allotopie[2] musicale, consistant en « des métissages systémiques et syntaxiques volontaristes conduisant à l'invasion du plan du signifiant par des agencements allochtones univoques » (Abou Mrad, 2010, p. 13-14). Le présent postlude propose d'analyser ces acculturations à l'aune de cette dialectique.

1- Exotisme andalou

Comme l'a montré Tarek Abdallah (2010, p. 62), le jeu traditionnel du *ʿūd* égyptien intègre des procédés cryptopolyphoniques, tels que *rašš* et *zīr bam*, s'agissant, dans le premier cas, d'un bourdon placé sur la finale modale de la phrase et, dans le second cas, d'une pédale à l'aigu mettant en exergue l'octave supérieure de la fondamentale du mode segmentaire, modes de jeu compatibles avec une polyphonie linéaire exclusive a priori de toute norme harmonique verticale. Cependant, ces mêmes techniques instrumentales peuvent servir de cheval de Troie à un processus acculturatif occidentalisant lorsque d'autres éléments susceptibles de véhiculer une signification musicale exogène (des exosèmes) sont conjointement déployés. C'est ce qui semble en tout cas mis en œuvre dans le disque Odéon A224250 (1930) de Riyād a-s-Sunbāṭī.

1) D'abord, **le profil du musicien** : il s'agit en 1930 d'un brillant joueur de *ʿūd*, qui devient à la fin de la même décennie le compositeur attitré d'Um Kulṯūm Ibrāhīm et l'inventeur de la « chanson longue » de la variété égyptienne (Lagrange, 1996, p. 131-133). Cette *uġniya muṭawwala* respecte les schémas monodiques modaux de base dans l'énonciation vocale, tout en réalisant une mutation radicale dans la syntaxe énonciative instrumentale, rompant avec l'art improvisatif consociatif du *taḫt* traditionnel au profit d'un orchestre jouant une partition écrite, intégrant des tournures paraphrasant et plagiant du double point de vue systémique et stylistique des traits empruntés - moyennant simplification et décontextualisation - auprès des panoplies orchestrales occidentales : modulations aux forts relents tonals, profusion d'arpèges et trémolos théâtralisés etc.. Si ce type de chanson orchestrée est encore à naître au moment où est enregistré le *taqsīm* en question, les procédés allochtones qui constituent la future charpente de l'acculturation syntaxique *sunbāṭienne* semblent néanmoins y figurer à un état gestatif avancé.

[1] Nous avons pu ainsi décrire en termes d'exotisme musical occidentalisant les disjonctions mélodiques en pulsation ternaire du violoniste syro-égyptien Sami Chawa dans un prélude traditionnel, lesquelles sont perceptibles en vertu de l'approche isotopique comme des arpèges valsés évoquant d'une manière ludique une comptine française.

[2] « Un énoncé porteur d'une redondance qui assure l'homogénéité de son sens est dit isotope (le mot *isotopie* désignant cette homogénéité). Un énoncé violant cette loi d'homogénéité est allotope (on parle alors d'*allotopie*). Ainsi, un énoncé linguistique comme "je bois de l'eau" est isotope, alors que "Je bois du béton" est allotope » (Klinkenberg, 1996, p. 118). « Il s'agit de fait de l'intrusion de molécules sémiques allochtones porteuses de groupes d'exosèmes (ou exosémèmes) sur un territoire énonciatif originairement composé de molécules sémiques autochtones, réalité que l'on pourrait résumer par un état de conjonction oppositive de molécules exosémiques et de molécules endosémiques » (Abou Mrad, 2010, p. 14). François Rastier (2001) complémente le système d'Algirdas-Julien Greimas dans le sens d'une sémantique différentielle appliquée aux textes, en dressant une typologie des sèmes et en dégageant isotopies (récurrence de sèmes) et molécules sémiques (groupements de sèmes).

2) Ainsi en est-il des **tierces plaquées** (2:02-2:09) au gré du *taqsīm* étudié, procédé polyphonique polysémique, dans la mesure où, isolé de tout autre élément de verticalité harmonique, il peut être mis sur le compte d'un *rašš* (de connotation polyphonique linéaire) traditionnel, tandis que sa connotation harmonique verticale tonale est confirmée d'un point de vue sémantique dans le même *taqsīm* par :

3) un mouvement disjonctif mélodique pouvant relever d'une logique d'arpège (de 0:22à 0:23) (ce qui est facilité par l'analogie structurelle approximative entre l'échelle du mode Nahāwand et celle du mode mineur de la musique tonale européenne),

4) un chromatisme non traditionnel (0:25),

5) un *zīr bam* faisant étalage de virtuosité, comprenant de surcroît

6) un autre mouvement disjonctif semblable à un arpège (de 2:15 à 2:45).

En effet, si chacun des signifiants précités se trouve être isolé au sein d'un énoncé traditionnel, l'exotisme n'est pas confirmé. Mais ce sont précisément la récurrence et la conjonction du trait exosémique signifié par ces divers signifiants polysémiques qui produisent l'isotopie sémantique et corroborent l'intentionnalité exotique du propos de Sunbāṭī. Cela permet en tout cas de qualifier ces signifiants d'espagnolades anecdotiques et de mettre leur usage sur le compte de cette aspiration à imiter la guitare espagnole que l'on retrouve - dans la foulée de cette face de 78 tours de Sunbāṭī - dans un pan important de la discographie du *'ūd* en solo au XX^{e} siècle et ce, à l'exclusion des enregistrements de *taqsīm*-s réalisés par Fawzi Sayeb (1929-2010) dans une logique de développement/renouvellement strictement endotraditionnel. Ainsi en est-il du célèbre prélude « Asturias – Leyenda » - écrit à l'origine pour piano (*Chants d' Espagne*, op. 232) par le compositeur espagnol Isaac Albeniz (1860-1909) en référence symbolique à l'Andalousie et au flamenco et transcrit pour la guitare par Francisco Tárrega – qui est devenu un modèle systématiquement cité par les *'ūdistes* arabes modernistes de Farīd el-Aṭraš (1910-1974) à Munīr Bašīr (1930-1997). Ces musiciens semblent par ce biais vouloir évoquer à tout prix ce territoire commun de l'exotisme réciproque orientaliste, pour l'Europe non ibérique (Bartoli, 2000), et occidentaliste, pour le monde arabe, quitte à transgresser les normes traditionnelles systémiques et syntaxiques autochtones.

2- Amadeus le copte

Une réflexion similaire peut être envisagée à l'écoute de la version de l'hymne copte *Golgotha* proposée par Hugues de Courson et étudiée par Séverine Gabry (2010, exemple n° 5). Ainsi (1) le bourdon orchestral (étranger à la liturgie copte), (2) l'ossature diatonique (à secondes majeures et mineures) de l'échelle (prenant la place de son homologue zalzalienne à secondes moyennes et majeures, laquelle caractérise les interprétations traditionnelles de cette hymne, étudiées dans le même article (Gabry, 2010, exemples n° 1 et 2) et (3) le style syllabique (évinçant ses homologues neumatique et mélismatique) sont-ils autant d'éléments polysémiques, comportant l'exotisme occidentalisant comme signification possible, mais non univoque si le signifiant est isolé. En effet : (1) il est possible de rapporter l'usage du bourdon dans cette hymne à l'influence du chant byzantin, tout comme la présence du *'ūd* dans l'enregistrement évoque la tradition artistique arabe ; (2) la subs-

titution diatonique peut se faire en référence à la musique turque ; (3) le jeune âge de la chanteuse peut expliquer l'édulcoration des ornements et mélismes. En revanche, la coexistence de deux ou trois de ces éléments dans un seul et même énoncé musical confirme (isotopie sémantique oblige) la signification exotique occidentalisante de l'énonciation musicale étudiée, s'agissant en l'occurrence d'un métissage hétérogène qui reste en surface et n'entraîne pas une adoption intégrale et approfondie des normes systémiques allochtones.

Un degré plus haut, la piste intitulée « Dhikr/Requiem/Golgotha » du CD *Mozart l'Égyptien* constitue un éloquent exemple d'allotopie musicale bilatérale, avérée, non seulement au plan des traits signifiés, mais également au niveau de signifiants univoques. Il s'agit, en effet, d'une allotopie orientaliste du point de vue mozartien, dans la mesure où l'Introït du *Requiem* s'interpole entre un chant islamique et un autre copte. Cette allotopie est également occidentaliste du point de vue égyptien, au regard du traitement contrapuntique explicite (exosémie du signifiant) qui opère à la fin de la séquence de *dhikr* et des traits allochtones redondants précités pour la séquence copte. La confirmation définitive de ce propos mutuellement allotopique survient à la fin de la même piste, lorsque l'Ensemble David entonne l'hymne *Golgotha a cappella* et en totale homophonie. Cette ultime énonciation semble ramener à la citation hymnique supposée originaire autour de laquelle se serait forgé l'exotisme de la séquence chantée par Monika George Kyrillos.

Cependant, le style de cette performance chorale, de même que le diatonisme de son système mélodique, n'est pas sans rappeler celui du chœur des moines de l'Abbaye de Solesmes. Le ralentissement du débit ornemental et mélismatique et le recours à des dynamiques d'intensité retenues et en soufflets, constituent, de fait, l'expression musicale de cette esthétique de la componction religieuse si caractéristique de la tradition interprétative du chant romano-franc ou grégorien, telle qu'elle est inventée en cette abbaye bénédictine au XX^{e} siècle (successivement par Dom André Mocquereau, Dom Joseph Gajard et Dom Jean Claire). Cette manière de faire, diffusée à large échelle par les disques, constitue, du reste, le modèle prédominant du chant liturgique catholique[3] et ce, avant la redécouverte – par d'autres bénédictins, comme Dom Eugène Cardine et ses disciples laïcs, comme Marie-Noël Colette - de la signification musicale (rythmique et formulaire) des signes neumatiques des manuscrits médiévaux, ouvrant la voie à des performances établies sur des critères musicologiques et renouant avec les caractères stylistiques des traditions ecclésiastiques orientales, quitte (pour certains interprètes, comme Marcel Pérès) à proposer des restitutions s'appuyant sur des échelles modales d'ossature zalzalienne.

En revanche et pour de nombreux chefs de chœurs liturgiques de tous rites orientaux, la stylistique interprétative de Solesmes[4] est probablement restée comme

[3] Voir à ce sujet la communication de Frédéric Billiet « L'importance de la discographie des moines de Solesmes pour l'interprétation du chant romano-franc », présentée en juin 2010 au colloque « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission », Université Antonine (Liban).

[4] Feu le Père Louis Hage, initiateur du mouvement de conservation/musicologie/réinterprétation des chants maronites selon la tradition de l'Ordre libanais maronite, s'est trouvé en contact régulier tout le long de sa vie religieuse et musicale avec les moines de Solesmes, ce qui n'est pas sans avoir exercé une profonde influence sur la stylistique des enregistrements des chants liturgiques syro-maronites supervisés par lui. Pour

le modèle à suivre pour tout chant collectif ecclésiastique. George Kyrillos semble ne pas échapper à cette modélisation et il s'avère que Hugues de Courson met à profit cette acculturation stylistique (ralentissement, retenue et soufflets) et systémique (ossature diatonique) pour conclure fort à propos la piste du CD – à l'instar de nombreuses interprétations baroqueuses d'œuvres polyphoniques sacrées – par la citation d'un énoncé copte (stylistiquement) latinisé, en guise d'antienne de plain-chant, supposée symboliquement être à l'origine du « *cantus firmus* » fictif de l'Introït du *Requiem*, envisagée (par le biais de la mobilité de la prise de son) sous forme de procession. Par-delà l'exotisme de surface (généralement cantonné au niveau du signifié) de la version chantée par Monika Kyrillos, c'est la conformation de la version caudale de cette hymne copte aux normes de Solesmes qui constitue une mutation musicale en profondeur, pathognomonique de l'acculturation en cours de tout un pan de la pratique musicale ecclésiastique orientale.

3- De l'hésychasme à la bastringue

Les interprétations de l'hymne *Agni Parthene* passées en revue par Francis Gayte donnent lieu à des observations analogues du point de vue du polymorphisme de l'acculturation. De fait, l'enregistrement réalisé en grec par le chœur monastique de Simonos-Petra, Mont Athos et considéré comme la référence historique à ce titre (Gayte, 2010, exemple n° 1) - de même que l'étonnante version en français réalisée par le même chœur (exemple n° 6) - présente dans son ensemble des traits traditionnels très marqués. Ainsi en est-il (1) de la texture polyphonique linéaire, à base de chant collectif[5] *a cappella* accompagné d'un bourdon vocal *ison* variant (conformément aux normes ecclésiastiques traditionnelles) avec les changements segmentaires de finale modale et non pas en vertu d'un plan harmonique vertical. De même en est-il (2) de la composante mélodique modale laquelle repose d'un point de vue scalaire sur l'ossature zalzalienne régulière - assimilable à l'échelle diatonique dite molle en contexte byzantin (selon le lexique de Simon Karas), à base de secondes moyennes asymétriques, l'inférieure (ré-mi^{db}) étant plus large que la supérieure (mi^{db}-fa)[6] - avec une importante variabilité des intervalles en vertu du phénomène d'attraction (toujours en conformité avec les normes traditionnelles). Quant à la technique d'émission vocale (3), elle demeure traditionnelle autochtone - en

d'autres chefs de chœurs liturgiques du Proche-Orient cette influence a dû s'exercer par le biais discographique.

[5] Cette interprétation est comparable par ses caractères à la version de l'hymne copte *Golgotha*, enregistrée par le chœur du Collège Clérical du Caire, sous la direction du *mo'allem* Ibrāhīm 'Ayyād (Gabry, 2010, exemple n° 1).

[6] Deux systèmes émiques de quantification des intervalles coexistent depuis le XIX^{e} siècle pour la musique ecclésiastique dite byzantine : (1) le système de Chrysantos de Madytos (1832, p. 20-21 et 94-97), à base de mesures en multiples de 68èmes d'octave, (2) le système de la réforme du Patriarcat œcuménique (1881-1888), à base de 72èmes d'octave (Hebby, 1964). L'échelle tétracordale dite diatonique se compose des intervalles de « ton majeur », « ton mineur » et « ton minime », lesquels mesurent, selon le système (1) respectivement, 12, 9 et 7 68èmes d'octave, soit 212, 159 et 123 cents et, selon le système (1) 12, 10 et 8 72èmes d'octave, soit 200, 167 et 133 cents. Cela correspond de fait à des intervalles de seconde majeure, de seconde moyenne de grande taille et de seconde moyenne de petite taille, définissant l'ossature zalzalienne. Simon Karas (1970) catégorise cette structure en tant qu'échelle diatonique moyenne, se différenciant de son homologue diatonique dure, dont le tétracorde comprend une seconde majeure et deux secondes mineures (Giannelos, 1996).

contraste par son usage exclusif du registre de poitrine et son extraversion avec la componction solesmienne - en tout cas homogène par rapport à celle que l'on retrouve généralement dans les monastères athonites, en même temps qu'elle autorise une ornementation soutenue. Il reste cependant le problème de la partie C avec son envolée vers l'aigu aux mesures 45-47 (reprise en 56-58), la cadence tonale plagale qui semble la caractériser en corrélation avec le traitement de l'*ison* compatible avec une logique harmonique tonale. Cependant, le fragment en question est à la fois trop court et trop isolé pour permettre un diagnostic confirmant l'exotisme selon la procédure isosémique, tandis qu'une analyse menée selon le point de vue autochtone peut admettre la mobilité excessive de l'*ison* comme un élément conjoncturel sans connotation allochtone et ce, moyennant un relèvement du seuil de tolérance. Cela conduit à la confortation de l'hypothèse qu'il s'agirait là d'un traitement polyphonique modal linéaire endogène qui, poussé à son extrême, aboutit à une similitude conjoncturelle fortuite avec un traitement polyphonique tonal vertical, cependant, sans intentionnalité exotiste apparente.

L'ensemble de ces remarques s'applique à la version en grec de l'hymne *Agni Parthene* magistralement proposée (en responsorial *a cappella*) par un Théodoros Vassilikos (Gayte, 2010, exemple n° 10) accentuant le caractère traditionnel ecclésiastique oriental aussi bien sur le plan des intervalles (ossature zalzalienne de bout en bout) que sur celui de l'ornementation, comparable à cet effet à la version de l'hymne *Golgotha* enregistrée par *mo'allem* Moḫāreb (Gabry, 2010, exemple n° 2).

D'autres versions, en revanche, présentent une conjonction d'exosèmes suffisante pour dénoter un exotisme occidentaliste isotopique. Ainsi en est-il de la version en slavon d'AP, réalisée par le chœur monastique de Valaam, Russie (Gayte, 2010, exemple n° 3), laquelle (1) s'inscrit résolument dans une ossature diatonique stricte (sauf dans quelques mouvements descendants où le mi glisse quelque peu vers le mi^{db}) et (2) dans une technique d'émission vocale privilégiant le registre de fausset (angélisme musical occidental, allochtone eu égard aux traditions méditerranéennes de l'hésychasme[7]) et, surtout, fort retenue dans sa dynamique, rappelant clairement la componction des enregistrements solesmiens de chant romano-franc. Ces remarques peuvent être extrapolées à la version en anglais (exemple n° 13).

Si l'exotisme est subtilement connoté au plan du signifié par le biais d'éléments exosémiques de surface présents dans ces versions chorales quasi traditionnelles, un échantillon sonore semble en revanche cumuler d'une manière caricaturale les éléments connotant l'allotopie occidentaliste, s'agissant de la version arabophone

[7] « Du mot grec hésychia, qui, dans l'hellénisme chrétien, désigne le « silence » et la « paix » de l'union à Dieu, l'hésychasme consiste en une méthode ascétique et mystique, « art des arts et science des sciences », qui est au cœur de la spiritualité de l'Église orthodoxe. Il s'agit de « désinvestir » la conscience du flot des logismoï (images et pensées « passionnelles », idolâtriques) pour la « faire descendre » dans le « cœur », qui est le centre d'intégration potentiel de l'être total et que le baptême a uni à l'humanité déifiée et déifiante du Christ. Alors, l'hésychaste prend conscience - d'une manière opérative - de la « grâce baptismale », de l'« énergie divine » présente à la racine même de son être. Cette unification de l'homme-en-Christ utilise l'invocation du nom de Jésus sur le rythme de la respiration et, finalement, celui du cœur, car le corps de l'homme a été créé pour devenir le « temple du Saint-Esprit ». D'où le nom de « prière de Jésus » ou « prière du cœur » donné à cette méthode, véritable analogue de certaines méthodes asiatiques (dhikr musulman, japa-yoga hindou, nembutsu japonais), mais analogue chrétien (en effet, la perspective est celle d'une communion personnelle avec Dieu) » (Clément, 2005).

harmonisée au Liban de cette hymne (Gayte, 2010, exemple n° 4). Cette version est non seulement (1) de système mélodique strictement diatonique, mais elle intègre (2) un accompagnement harmonique au synthétiseur, doublé (3) d'une boîte à rythmes donnant allègrement dans le bal musette et la java selon Francis Gayte (2010, p. 100), mais procédant surtout de cette fameuse bastringue levantine qui a été transposée au cours des deux dernières décennies du domaine des boîtes de nuit *soft* vers celui des chants religieux populaires non liturgiques (de christianisme et d'islam) diffusés sur diverses ondes libanaises.

Conclusion

À l'heure où le modèle choral anachronique et initial de Solesmes bat de l'aile (et que les nouvelles interprétations bénédictines, dirigées par Dom Yves-Marie Leliè-vre, intègrent certaines données sémiographiques) son adoption implicite par les chœurs liturgiques orientaux, telle qu'elle est reflétée par la discographie récente, ressemble plutôt à une involution. Les ersatz acculturés qui en résultent donnent lieu à des imbroglios en rapport avec des lectures en boucle, comme de considérer les espagnolades des *ʿūdistes* de Bagdad comme réminiscence des origines orienta-les du flamenco ou les hymnes coptes latinisées comme autant de *cantus firmus* fictifs pour des polyphonies funéraires mozartiennes.

Bibliographie

ABDALLAH, Tarek, 2010, « L'évolution de l'art du *ʿūd* égyptien en solo à l'aune du 78 tours », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerra-néen, RTMMAM*, n° 4, Baabda, Éditions de l'Université Antonine, p. 53-66.

ABOU MRAD, Nidaa, 2010, « L'isotopie sémantique en tant que révélateur de l'exosémie musicale », *Musurgia* XVII/1, Paris, ESKA, p. 5-15.

BARTOLI, Jean-Pierre, 2000, « Propositions pour une définition de l'exotisme musi-cal et pour une application en musique de la notion d'isotopie sémantique », *Musurgia VII/2*, Paris, ESKA, p. 61-72.

GABRY, Séverine, 2010, « L'enregistrement des chants coptes. Vers une fossilisa-tion du répertoire ? », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen, RTMMAM*, n° 4, Baabda, Éditions de l'Université Antonine, p. 67-82.

GAYTE, Francis, 2010, « L'hymne Agni Parthene », *Revue des Traditions Musica-les des Mondes Arabe et Méditerranéen, RTMMAM*, n° 4, Baabda, Éditions de l'Université Antonine, p. 83-108.

GIANNELOS, Dimitri, 1996, *La Musique byzantine*, Paris, L'Harmattan.

GREIMAS, Algirdas-Julien, 1970, *Du sens. Essais sémiotiques*, Le Seuil, *Les enjeux de la sémiotique*, PUF.

HEBBY, Antoine, 1964, *Traité de musique byzantine*, Imprimerie Saint-Paul, Haris-sa (Liban).

KARAS, Simon, 1970, *Eni ke diastimata is tin byzantinin mousikin* [Genres et inter-valles dans la musique byzantine], Athènes.

KLINKENBERG, Jean-Marie, 1996, *Précis de sémiotique générale*, De Boeck.

LAGRANGE, Frédéric, 1996, *Musiques d'Égypte*, Cité de la Musique, Arles, Actes Sud, coll. Musiques du Monde.

MADYTOS, Chrysantos (de), 1832, *Grande théorie de la musique*, Panagiotis Pelopidos (Imprimerie Michele Weis), Trieste.

Documentation électronique

CLÉMENT, Olivier, 2005, « Hésychasme », *Encyclopædia Universalis*, CD-ROM.

Résumés (Abstracts)

François Picard, *Greniers, malles, genizah : la mise à l'écart dans le processus de transmission traditionnelle*

Il y a plus de cent ans s'instaure un processus : les ethnographes sont dotés d'outils modernes d'enregistrement ; au retour, ils restituent le matériel, il leur est donnée copie de leurs enregistrements, l'original, la matrice et une copie sont conservées dans des archives. S'il est aisé de situer une telle pratique du point de vue de la science avec pour modèle les sciences naturelles, il est possible aussi d'y voir un procédé mis en œuvre dans la tradition, celui de la mise à l'écart d'objets (marionnettes, masques, livrets) qui ne servent plus afin qu'ils soient redécouverts plus tard. Cette mise à l'écart se fait principalement dans des greniers, mais aussi parfois dans des malles ou panières. Une musique analysée par Hornbostel permettra de suivre ce cheminement.

Abstract - *Trunk, Warehouse, Store. Hiding Away as a Process in Traditional Transmission*

A century ago began the process of collecting recordings from faraway, which where eventually analyzed and kept in archives. If it is easy to rely this process to the natural sciences, it should be also related to a process allowed by the traditions: to hide an object, a puppet, a mask, a booklet, a book, in a place where it can be later discovered. The place to hide it can be underground, or a loft, a trunk, a store. A music analyzed by Hornbostel will be our Ariadne's thread.

Nidaa Abou Mrad et Bouchra Béchéalany, *La transmission musicale traditionnelle en contexte arabe oriental face à la partition et à l'archive sonore*

La transmission traditionnelle de la musique d'art arabe du Proche-Orient repose sur l'acquisition par l'audition d'un corpus canonique et sur l'initiation de maître à disciple, développant les facultés herméneutiques et créatives. L'interférence de la modernité incite à l'emploi de nouvelles médiations telles que l'enregistrement sonore et la partition et induit des mutations acculturatives. Cet article propose une approche de la relation dialectique s'instaurant ainsi entre l'initiation traditionnelle et la médiation moderne de la partition et de l'écoute des archives, du double point de vue de la musicologie générale et des sciences de l'éducation musicale, avec, à la clé, une reformulation de l'usage pédagogique de ces supports dans le sens de leur inféodation au prérequis du protocole herméneutique.

Abstract - *The Traditional Musical Transmission in Eastern Arab Context in view of the Score and the Sound Archive*

The traditional transmission of the Arab art music of the Near East is based on the aural acquisition of a canonical corpus and on the initiation process from master to disciple, that cultivates hermeneutic and creative faculties. The interference of modernity stimulates the use of new mediations such as the sound recording and the score, and induces acculturative mutations. This paper suggests an approach of the dialectical relationship established between the traditional initiation and the modern mediation of score and archive's listening, from the double point of view of the general musicology and the science of music education, while trying to reformulate and integrate the pedagogical use of these mediums within the prerequisites of the hermeneutical protocol.

Frédéric Lagrange, *Formes improvisées, semi-improvisées et fixées : le disque 78 tours comme source d'information*

Dans quelle mesure le disque 78 tours peut-il aider à cerner la réalité des pratiques dans le domaine de la musique savante arabe en Égypte au tournant du XX^{e} siècle ? La question de la variation dans les formes semi-fixées comme le *dōr* peut désormais être traitée en profitant de la large diffusion des collections d'enregistrements anciens sur les supports numériques et l'Internet, dans une approche comparative des interprétations d'une même pièce qui permet de déceler une « politique des interprètes », qu'on recherche ici chez le chantre Yūsuf al-Manyalāwī (m. 1911).

Abstract – *Improvised, Semi-improvised and Fixed Forms: the 78rpm Record as a Source of Information*

To which extent can 78rpm recordings help mapping the reality of live performances in the field of Arabic art music in Egypt at the turn of the 20th century? The question of variation in semi-fixed forms such as the *dōr* can now be approached from a comparative perspective, taking advantage of the wide diffusion of ancient recordings collections now available as digital documents on the Internet. Different recordings of the same piece enable researchers to identify a "policy of interpretation" particular to vocalists, as here in the case of Yūsuf al-Manyalāwī (d. 1911).

Tarek Abdallah, *L'évolution de l'art du 'ūd égyptien en solo à l'aune du 78 tours*

Ce texte propose une étude analytique de la contribution du disque 78 tours à l'essor de l'art du *'ūd* égyptien en solo, sur la période 1910-1930, et de l'influence de ce médium sur cet art dans ses composantes formelles, organologiques et techniques. L'analyse des documents sonores met en exergue l'influence des contraintes du format du support sur le développement d'une musique instrumentale autonome (particulièrement, *samā'ī* et *taqsīm)* et permet d'élaborer une typologie des modes de jeu des mains droite (*rīša,* octaviation, *zīr bam)* et gauche (*baṣm),* constituant la signature caractéristique de l'école égyptienne et le moyen par lequel les solistes marquent leurs différences stylistiques.

Abstract – *The Evolution of the Art of Egyptian ʻŪd in Solo in View of the 78 rpm Record*

This paper proposes an analytical study of the contribution of the 78 rpm disc in the evolution of the art of Egyptian *ʻūd* in solo during the period 1910-1930, and of the influence of this medium on this art regarding forms, instrumental manufacture, and technical components. The analysis of these recordings permits to show the influence of the recording format constraints on the development of an independent instrumental music (in particular, *taqsīm* and *samāʻī*) and permits to elaborate a typology about the modes of playing (with the right hand: *rīša*, octaviation, *zīr bam* – and with the left hand: *baṣm)* which constitute together a characteristic signature of the Egyptian school, and the manner through which each soloist marks his own style.

Séverine Gabry, *L'enregistrement des chants coptes. Vers une fossilisation du répertoire ?*

Ragheb Moftah (1898-2001) est le premier Égyptien à s'être investi dans l'enregistrement des chants liturgiques coptes dès le début du XX^{e} siècle. Depuis, grâce à la volonté toujours plus tenace des coptes de sauvegarder leur patrimoine musical et à la démocratisation du numérique – un simple téléphone portable faisant à présent l'affaire pour enregistrer –, les enregistrements de tout type sont devenus pléthoriques. En contexte patent de crise identitaire dans un pays où l'Islam s'impose *de facto* comme religion d'État, quels sont les ressorts de cette profusion d'enregistrements promue par la communauté copte ? Quels en sont les buts et, surtout, les conséquences ? Au vu de ces questionnements, l'objectif de cet article est de souligner trois aspects liés à l'enregistrement des chants coptes : la conservation d'un patrimoine jugé en perdition, la possibilité d'un apprentissage démocratisé et la mise en place d'un outil ethnomusicologique permettant les études en diachronie.

Abstract – *The Coptic Songs Recording. Towards a fossilization of the repertory?*

Ragheb Moftah (1898-2001) is the first Egyptian to have worked about the recording of Coptic liturgical hymns from the beginning of the twentieth century. Since then, thanks to the Copts willingness to preserve their musical heritage and the democratization of digital technology - a mobile phone is now enough to record - recordings of Coptic hymns and Coptic songs have become plethoric. In a context of confrontation with the militant Islam in which the Coptic community becomes more and more a minority, what are the causes of this profusion of recordings promoted by the Coptic community? And what are its goals, and especially its consequences? Hence, the objective of this paper is to highlight three aspects of the Coptic songs recording: the conservation of a heritage considered in trouble, the possibility of an accessible learning both urban and rural context, and, finally, the development of a tool to study ethnomusicology in a diachronic perspective.

Francis Gayte, *L'hymne Agni Parthene*

L'hymne *Agni Parthene*, louange à la Vierge, composée au début du XX^e^ s. et mise en musique à l'époque du développement des productions et consommations médiatiques à grande échelle, est devenue une sorte de succès international, traduite, adaptée, acculturée à divers contextes musico-linguistiques. Comment s'explique ce succès ? Les caractéristiques compositionnelles de cette hymne révèlent un objet musical multi-référencé, à la fois « byzantin » et « romain », modal et tonal, oriental et occidental, à l'intérieur du monastère et sur l'agora.

Abstract - *Agni Parthene Hymn*

Agni Parthene is a hymn of praise to the Virgin, written in the early years of the XXth c., and set to music while worldwide mediatic consumering productions were developing. It has become since then a sort of international popular hit, as it was adapted, translated, acculturated to and from various musico-linguistic contexts. How can this success be explained? The compositional characteristics of this hymn out veil a multi-referenced object, both "Byzantine" and "Roman", modal and tonal, eastern and western, in the monastery and on the agora.

RTMMAM n° 4 (2010)

Résumé des « 3es rencontres musicologiques de l'Université Antonine : Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission »

Organisation

Sous le haut patronage de S.E. M. Hassan Mneimneh, ministre de l'Éducation nationale et de l'Enseignement supérieur, organisé par l'Université Antonine (UPA), en collaboration avec l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV), l'Académie Arabe de Musique (Ligue des États Arabes), the Foundation for Arab Music Archiving & Research (AMAR), the Zaki Nassif Music Program (Faculty of Arts and Sciences - American University of Beirut), le colloque international « 3es rencontres musicologiques de l'Université Antonine : Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission » s'est tenu le 4 et le 5 juin 2010 à l'Université Antonine et à la Fondation AMAR.

Encadrement

Conseil scientifique (par ordre alphabétique) : Frédéric Billiet (Université Paris-Sorbonne IV), Mahmoud Guettat (Institut Supérieur de Musique de Tunis et Académie Arabe de Musique), Frédéric Lagrange (Université Paris-Sorbonne IV), Jean Lambert (Université Paris X Nanterre – Musée de l'Homme), Nicolas Meeùs (Université Paris-Sorbonne IV), François Picard (Université Paris-Sorbonne IV), Ali Jihad Racy (University of California Los Angeles).

Coprésidents du colloque : Antoine Rajeh OAM, recteur de l'Université Antonine, et Chérif Khaznadar, président de l'Assemblée générale des États parties à la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel (UNESCO) et directeur de projet du Centre pour les Musiques dans le Monde de l'Islam à Al Aïn - Abu Dhabi.

Codirecteurs du colloque : Nidaa Abou Mrad, directeur de l'Institut Supérieur de Musique de l'Université Antonine, et Kamal Kassar, président de la Foundation for Arab Music Archiving & Research – AMAR.

Rapporteurs du colloque : Bouchra Béchéalany et Hayaf Yassine.

Déroulement

La première session a traité le thème « L'enregistrement sonore, vecteur de transmission de traditions », la deuxième fut intitulée « L'enregistrement sonore, objet d'investigation musicologique », la troisième (une table ronde) a exploré la ques-

tion de « L'enregistrement sonore à l'aune des traditions musicales », la quatrième s'est préoccupée de « L'enregistrement musical entre préservation et fossilisation », tandis que la cinquième a proposé d'étudier des projets concrets.

Recommandations

À l'issue des travaux, le conseil scientifique du colloque « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission » a recommandé

1. de soutenir activement les efforts entrepris d'archivage, de numérisation, de recherche et de publication, portant sur les documents sonores relatifs aux traditions musicales, notamment, celles des mondes arabes, méditerranéens et apparentés ;
2. de promouvoir le processus de transmission traditionnelle dans les cadres éducatifs musicaux ;
3. d'intensifier les échanges internationaux entre les chercheurs sur les sujets étudiés au colloque ;
4. de publier au sein de la *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen* et de la revue *Al-Baḥṯ al-Mūṣīqī* une sélection d'articles scientifiques sur la thématique du colloque, soumis à la procédure usuelle du comité de lecture.

Normes de soumission des articles

.

1. Soumission des articles

Les articles soumis à la publication dans la Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen doivent être envoyés sous forme électronique et format « .doc » (Word pour Windows version 2003) au directeur de la publication RTMMAM, à l'adresse électronique suivante : nidaaamr@upa.edu.lb.

Langues acceptées pour la publication : français et anglais.

Les articles, sauf accord préalable avec la direction de la revue, doivent impérativement répondre aux normes définies ci-après.

2. Normes relatives au texte

Les articles (sauf en cas d'accord de la rédaction) ne doivent pas dépasser un total de 35000 signes (espaces compris), illustrations et exemples compris.

Le texte sera subdivisé en parties précédées de brefs intertitres, sans dépasser trois niveaux d'intertitres et sans numérotation automatique.

Il sera accompagné d'un résumé en français et en anglais, d'une dizaine de lignes chacun.

Le nom de l'auteur sera accompagné d'une note infrapaginale indiquant ses titres et qualités.

3. Exemples musicaux, graphiques, encadrés, tableaux

Les exemples musicaux, graphiques, encadrés et tableaux seront numérotés et présentés de préférence sous format informatique TIF ou JPG en nuances de gris (8 bits), avec une résolution d'au moins 300 ppp (prière de ne pas utiliser les « dessins » dans Word).

Le texte de l'article comportera des renvois à ces exemples et illustrations, numérotés avec une légende après ou avant le paragraphe dans lequel ils sont mentionnés (Exemple 1, Légende), sans numérotation automatique.

Les citations d'oeuvres protégées doivent être accompagnées d'une autorisation de reproduction que l'auteur se chargera d'obtenir au préalable.

4. Références bibliographiques

Chaque article fournira les références bibliographiques précises des ouvrages cités sous forme d'une liste bibliographique suivant le texte. Les références à l'intérieur du texte sont fournies sous forme abrégée entre parenthèses, en mentionnant le patronyme de l'auteur, suivi de la date de parution et de la (des) page(s) ; exemple (Auteur, 2001, p. xx-yz).

Les références complètes, rangées par classement alphabétique ascendant, et dates successives pour chaque auteur, répondront aux normes suivantes :

Bibliographie

Livres : Nom, Prénom(s), date et classement (a, b, c, …), *Titre*, précisions complémentaires éventuelles figurant sur la page de titre (par exemple concernant la préface, la traduction, etc.), lieu, éditeur, collection [renseignements complémentaires éventuels].

Articles : Nom, Prénom(s), date et classement (a, b, c, …), « Titre de l'article », *Nom de la revue* et numéro, tomaison si nécessaire (date), lieu, éditeur, pages (exemple : « p. xx-yz ») [renseignements complémentaires éventuels].

Chapitres dans un ouvrage collectif : Nom, Prénom(s), date et classement (a, b, c, …), « Titre de l'article », *Nom de l'ouvrage collectif*, nom de l'éditeur ou directeur de la publication (suivi entre parenthèses de « éd. » ou « dir. »), lieu, éditeur, pages [renseignements complémentaires éventuels].

Anonymes, ouvrages collectifs intégraux ou actes de colloques : *Titre*, date, lieu, nom de l'éditeur ou directeur de la publication (suivi entre parenthèses de « éd. » ou « dir. ») [renseignements complémentaires éventuel

Exemple de réédition :

Kitāb Mu'tamar al-Mūsīqā al-'Arabiyya. 1350 H – 1932 M [Livre du congrès de musique arabe. 1350 de l'Hégire – 1932, ère chrétienne], 1933 (R. 2007), Le Caire, Imprimerie Boulac, réédité au Caire par le Haut-conseil de la Culture.

Discographie

Nom, Prénom(s) (auteur, compositeur ou « improvisateur-interprète »), date et classement (a, b, c, ...), « Œuvre », titre du morceau si disponible, plage n° in « Titre de l'ouvrage », lieu, éditeur, « Nom de la collection », n° d'éditeur (référence commerciale), interprète (si autre que compositeur, l'interprète-improvisateur par exemple, étant assimilé au compositeur), instrument, interprète, année d'enregistrement, support, éditeur (publications), année de publication, durée [renseignements complémentaires éventuels]

Documentation électronique

Page web : Nom, Prénom(s), « Titre page », nom_page_web, consulté le [date de consultation : jour/mois/année].

Titres téléchargés : Nom, Prénom(s), « Titre page », nom_page_web, téléchargé le [date de téléchargement : jour/mois/année].

S'il y a lieu, les partitions, les manuscrits et autres archives seront regroupés dans une partie séparée de la bibliographie.

5. Autres conventions

Notation solfégique littérale : en italiques, avec des altération éventuelle en indice supérieur et numéro d'octave en indice inférieur ; exemple « $sol^{\#}_{2}$ » pour « note sol dièse de l'octave numéro 2 ».

Apostrophes : « l'apostrophe » et non « l'apostrophe ».

Ne pas mettre les noms propres en majuscules (sauf la première).

Éviter les caractères gras, les soulignés, etc. : utiliser seulement les caractères romains (normaux) et italiques

Italiques :

- obligatoires : pour les mots non français ou anglais (selon la langue de l'article) ainsi que pour les abréviations latines référentielles (cf., id., ibid., etc.), à moins qu'ils ne soient totalement intégrés dans le texte ou dans la langue,
- pour tous les mots que l'on veut faire ressortir,
- les citations ne doivent pas être en italiques, les guillemets suffisent.

Guillemets :

- utiliser les guillemets dits « typographiques »,
- guillemets dans les guillemets : utiliser les guillemets dits anglo-saxons. Exemple : « "guillemets" dans les "guillemets" »,
- mettre la ponctuation après les guillemets.

Mettre des **espaces insécables** avant : le point d'exclamation, le point d'interrogation, le point-virgule, les deux points, les appels de notes de bas de page (espace insécable fine, ou en indice supérieur – voir ci-dessous), après l'ouverture et avant la fermeture des guillemets typographiques.

Les **majuscules** doivent être accentuées. Exemple : « À propos de la musique du … ».

Appels de note :

- les automatiser en numérotation continue sur tout le texte, et en bas de chaque page,
- les mettre avant la ponctuation et après la fermeture d'un guillemet (exemple : « exemple ».).

Si vous utilisez des polices non latines, nous l'indiquer lors de l'envoi du texte.